

Cuadernos Hispanoamericanos

Artículos de
Alfredo Bryce Echenique
Juan Bonilla

Creación
Andrés Sánchez Robayna
Blanca Castellón

Entrevista con Laura Restrepo

Ilustraciones de Francisco Solé

Agencia Española de Cooperación Internacional



Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Miguel Ángel Moratinos

Secretaria de Estado para la Cooperación Internacional
Soraya Rodríguez Ramos

Directora AECID
Elena Madrazo Hegewisch

Director de Relaciones Culturales y Científicas
Carlos Alberdi

Jefe del Departamento de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Miguel Albero

Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Lain Entralgo. Luis Rosales. José Antonio Maravall,
Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamin Prado**

Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/11/13. Subscripciones: 91 582 79 45
e- mail: cuadernos.hispanoamericanos@aecid.es

Secretaria de Redacción: **Mª Antonia Jiménez**
Suscripciones: **María del Carmen Fernández Poyato**
e-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es
Imprime: Gráficas Varona, S.A.
c/ Newton, Parcela 55. Polígono «El Montalvo». 37008 Salamanca
Diseño: **Cristina Vergara**

Depósito Legal: M. 3875/1958 – ISSN: 0011-250 X – NIPO: 502-09-002-7
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca
La revista puede consultarse en
www.cervantesvirtual.com

715 Índice

El oficio de escribir

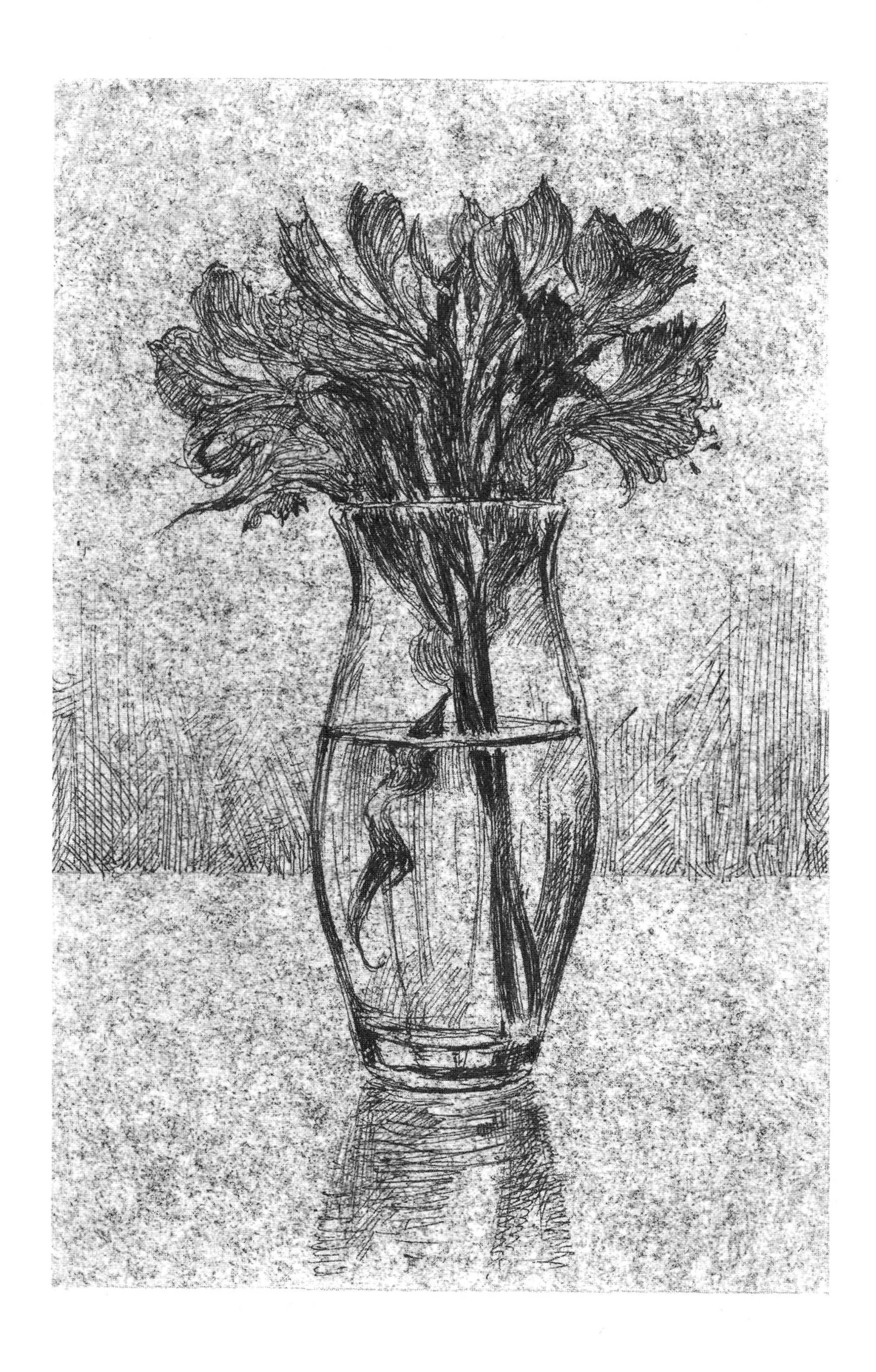
Mesa revuelta

Creación

Punto de vista

Entrevista

Biblioteca



El oficio de escribir



Los chalecos de Carlos Barral

Alfredo Bryce Echenique

EN NOVIEMBRE DE 1989, CARLOS BARRAL COMENZÓ A ESCRIBIR UNA NOVELA CREADA A PARTIR DEL CUADRO *EL PASO DE LA LAGUNA ESTIGIA*, DEL PINTOR FLAMENCO JOACHIM PATINIR, EXPUESTO EN EL MUSEO DEL PRADO. ESTE TEXTO FORMARÍA PARTE DE UN PROYECTO EDITORIAL DIRIGIDO A EXPLORAR EL PAPEL DE LA PINTURA COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN DE LA LITERATURA. SIN EMBARGO, BARRAL FALLECIÓ EL 12 DE DICIEMBRE DE ESE MISMO AÑO, DEJANDO LA NARRACIÓN INACABADA, Y EL PROYECTO NUNCA VIO LA LUZ. AHORA, LA EDITORIAL SEIX BARRAL ACABA DE PUBLICARLO CON EL TÍTULO DE *EL AZUL DEL INFIERNO,* EN UN VOLUMEN QUE INCLUYE EL RELATO INÉDITO Y LAS ENTRADAS DE SU DIARIO HASTA UNOS DÍAS ANTES DE SU MUERTE. BRYCE ECHENIQUE GLOSA EN ESTE TEXTO LA FIGURA DEL ESCRITOR Y EDITOR CATALÁN.

Tres períodos muy distintos abarcó la vida del célebre editor, poeta, memorialista, senador del reino de España, e incluso novelista, Carlos Barral Agesta. Poco o nada sé del primer Barral, aparte de aquello que cuenta la leyenda e ilustran bastante bien una serie de fotografías de juventud en las que aparece junto a sus compañeros de la generación del cincuenta, los poetas Jaime Gil de Biedma, Alfonso Costafreda, Gabriel Ferrater, Ángel González, José Caballero Bonald, Agustín Goytisolo y José María Castellet.

Al igual que Carlos Barral, más de uno entre estos poetas incursionó también en otros géneros literarios, aunque sin duda alguna, aparte de él, el más importante de todos es el andaluz Caballero Bonald, hombre de elegancia y finura sin par, a pesar de que como el propio Barral, es un gran dionisiaco, un gran bohemio y bebedor, en el polo opuesto del gran apolíneo de este grupo de entrañables amigos, el también editor José María Castellet.

Pero la vida de bohemia y rebeldía en la España más dura del franquismo fue muy pobre, pésima la ginebra que se bebía, y aún peor, si cabe, el atroz whisky español de marca *Dyc*, aunque por todos conocido por el venenoso nombre de *La tarántula.* Y tanto es así que no faltan los biógrafos que aseguran que a Carlos Barral lo mató la mala calidad del alcohol que bebió desde muy joven.

Por las fotos de este grupo profundamente antifranquista que han dado la vuelta al mundo, podemos deducir que el joven Carlos Barral, hombre de pelo muy corto y rebelde, en su juventud, más una gran chiva, fue todo un modelo de musculatura delgada, amante de la ropa muy oscura, y ya desde entonces también de las grandes y negras capas españolas que sólo dejó de lucir en la tercera etapa de su vida, la del dandy inseparable de su bastón y de los más finos y elegantes chalecos con solapa. Su delgadez, en estos tiempos, producto de una mala salud a toda prueba y de una soberana incapacidad para cuidar de ella, son proverbiales, como lo fueron también una asombrosa cultura clásica y moderna, un absoluto desorden para desarrollar todos los proyectos que emprendía, y un agudo y diríase que trágico sentido del humor que, de manera invisible aunque paralela, acompañaba una vida avocada realmente a una muy cuidadosa autodestrucción, durante la tercera y última etapa de su vida.

El gran editor Carlos Barral Agesta, factotum de la grandeza del catálogo de la entonces espléndida editorial Seix Barral, y creador de los premios Biblioteca Breve y del internacional Formentor, de muy efímera vida éste último, fue sin duda alguna el descubridor de algunos de los más grandes escritores de nuestra lengua, empezando por nuestro compatriota Mario Vargas Llosa, quien, con el éxito de *La ciudad y los perros*, ganadora del Biblioteca Breve de 1962 y finalista del premio Formentor, desencadenó aquel famoso *boom* de la literatura latinoamericana cuyos

alcances irían mucho más allá del ámbito de la literatura en nuestra lengua.

Su fortaleza física, más que su buena salud, creo yo, hacen que el Carlos Barral de esta época aún fuera capaz de empinar el codo tan sistemática y devoradoramente como de cumplir a cabalidad con unos compromisos editoriales que lo llevaban constantemente de un país a otro, al tiempo que se mantenía al día en sus lecturas y demás compromisos y desempeñaba, como miembro casi emblemático de la *gauche divine* (hoy rebautizada como *izquierda caviar*), una sistemática labor en pro de las libertades conculcadas por el franquismo, compromiso este que lo llevó a constantes rifirrafes con la censura franquista y a más de un encierro o privación de sus libertades civiles. Paralelamente, por supuesto, el poeta iba tejiendo su obra con paso muy lento pero seguro, y haciendo gala de esa cultura clásica y moderna que subyace en todos sus libros y muy especialmente en *Metropolitano*, el más importante de sus poemarios.

Pero fue Carlos Barral también hombre marinero a lo largo de casi toda su vida, aunque cuando yo lo conocí, las deudas, sobre todo, aunque sin duda también un bajón en su fortaleza física, hacían que allá en su balneario de Calafell, atrozmente mutilado por el turismo y por el más chusco y salvaje desarrollo inmobiliario, su célebre embarcación, *El Capitán Argüelles,* permaneciera a lo largo de veranos enteros derrumbada sobre la arena, abandonada a su suerte, y sin derecho a puerto por falta de pago de su caótico dueño, indudablemente. Una y otra vez, los intentos de Carlos por hacerse a la mar fueron verdaderas calamidades en las que participábamos, embarrados en aceite, los escritores Juan Marsé, Ana María Moix y varios más, por lo que un día decidimos no embarcarnos más, dejar que *nuestro editor y gran capitán* lo hiciera por su cuenta y riesgo, y esperarlo con la cesta y las bebidas del picnic para la excursión en un lugar de encuentro bastante comprometido, por decir lo menos. Pues sí, porque muchas veces vimos a Carlos llegar a destino con las justas, íntegramente salpicado de aceite y soltando unas maldiciones que ni Don Quijote en su peores momentos.

Ésta es la época de las graves operaciones y de un frenético afán por dejarlo todo contado en tres volúmenes de memorias cuyos

títulos hablan de las tres etapas de esta especie de personaje del Melville de *Moby Dick* o de *Bartleby the scrivener*, de este ya escuálido Capitán Ahab catalán, repleto de achaques, cargado de úlceras, enjuto y agrietado al máximo de piel y con la expresión de una aguda acidez estomacal en el rostro. El pelo tan largo como la barba, o viceversa, pues al final se confundían ambos, muy blancos ya, la delgada musculatura admirable, aunque bastante derrumbada también, ya, los descuidos y los olvidos de mil compromisos que sin embargo no serán tales en los tres formidables libros de su vida: *Años de penitencia, Los años sin excusas, Cuando las horas veloces*, todos publicados por la editorial Tusquets, de Barcelona, y a los que, en 1983, sigue una novela profundamente autobiográfica, *Penúltimos castigos*, publicada nada menos que por Seix Barral, una editorial de la cual llevaba años luz completamente alejado. El personaje principal de esta novela es nada menos que el propio Barral, con su apellido y todo, y si algo ha perdido para siempre es la fortaleza física, aun para darse un baño de mar, y tan atrozmente que incluso da lugar a una tremenda escena en la que el gran nadador que fue él abandona a un hombre que se ahoga en la rompiente, por una repentina y absoluta falta de vigor.

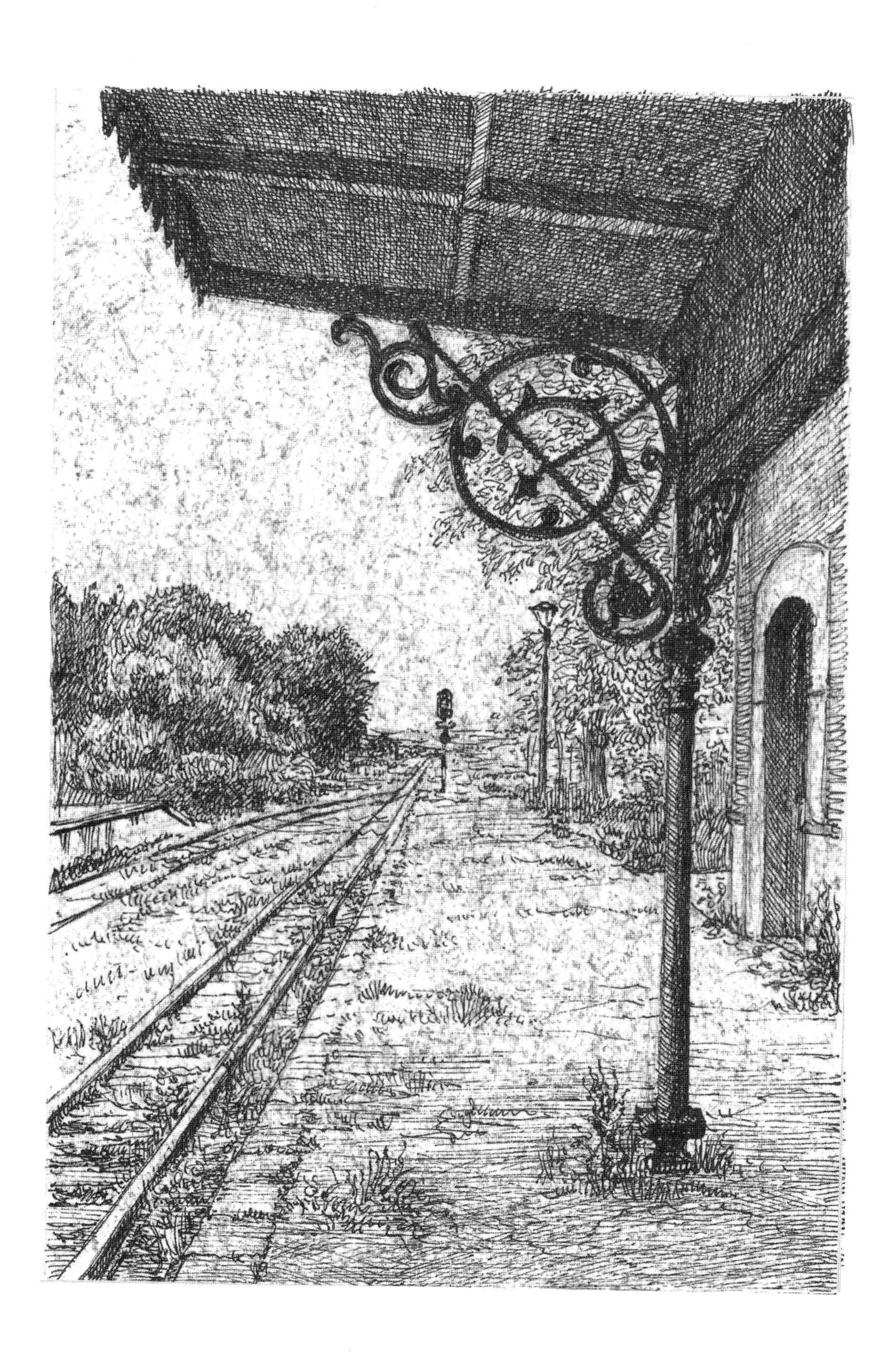
Mi gran amistad con Carlos Barral fue sobre todo de esta época. En alguno de sus libros se refirió a mí como «su última ilusión sudamericana» –inauguró una editorial con una de mis novelas y una colección literaria con otra, años más tarde– y solía llamarme *Virrey*, mientras que yo le inventé por entonces el apodo de *Vizconde de Calafell*, a pesar de que *El Capitán Argüelles* ya había sido desguazado y vendido a trozos de saldo y de que el Vizconde pasaba mucho más tiempo en Madrid que ante el mar, por haber sido elegido dos veces seguidas senador por Tarragona. Adiós, entonces, a las capas negras y al desaliño poeta, y bienvenidos los chalecos con solapa de la calle Hospital, confeccionados donde el sastre Ferrán, hermano de otro gran poeta catalán, y bienvenidos también los bastones que Carlos Barral manejaba con inusitada maestría. El sastre Ferrán también era un mago y su sastrería una suerte de prodigioso local donde se vestían para la escena no sólo los grandes cantantes de ópera del Liceo de Barcelona, sino también todo tipo de enanos y *meninos* provenientes sin

duda de los muchos circos que a lo largo del año recalan en la Ciudad Condal.

Pero el alcohol fue sin duda el enemigo malo en la vida de este hombre bueno como el pan y arbitrario como ninguno, de este dandy de vestimenta y de alma, de este penúltimo afrancesado, como lo llamara Mario Vargas Llosa en la dedicatoria de ese estupendo libro sobre Flaubert y su *Madame Bovary,* que es *La orgía perpetua.* Las horas veloces habían llegado y yo lo acompañaba para que diera sus charlas y conferencias mil sin preparar nada en absoluto. Yo era una suerte de telonero o apuntador que, en presencia de un público siempre asombrado por aquel hombre y su leyenda, le iba haciendo «preguntas a pie de página» que le avivaban la memoria y le permitían explayarse generosamente ante una sala repleta en Albacete, por ejemplo.

El camino de regreso en tren era ya otra cosa, pues, a pesar de aquellos malditos comprimidos de antabús que le injertaban en zonas de la espalda inalcanzables por sus manos, para que no se las extrajera a arañazos, y poder beber de nuevo libremente, Carlos, como en el poema de Kavafis, *al fatal placer vuelve de nuevo.* Lo escuché anunciar «la catástrofe» millones de veces, lo vi vomitar el alma otras tantas, sin mancharse sin embargo jamás aquellos impolutos chalecos, pero lo peor de todo llegaba cuando el corazón le corcoveaba enloquecido, el aire se le acababa por completo, para finalmente sudar lo que yo nunca he vuelto a verle sudar a nadie en este mundo: sangre, porque el Vizconde de Calafell sudaba sangre. La catástrofe podía durar todas las horas de un largo trayecto de tren y aún poseerlo, cuando, evitando que se arrastrara, lograba yo llevarlo hasta la puerta de su casa, donde Ivonne, su santa esposa, lo recibía con apenas una dulce reprimenda. Y, sin embargo, conocidas son sus últimas palabras, debidas a una insuficiencia respiratoria, de aquéllas tan frecuentes en él en esta etapa final de su vida, la tercera y final:

–Ya no me regañarás más, Ivonne. ©



Cazando tigres

Juan Bonilla

A lo largo de mi experiencia como lector, no ha sido raro que me sorprendiese una sensación que sólo puedo calificar con el seguramente inapropiado nombre de insatisfacción. Una insatisfacción que nacía, no de aquello que los textos me estaban ofreciendo sino de lo que yo empezaba a exigirles a ellos. Por decirlo pronto, esa insatisfacción se debía al hecho de que, por alguna razón, el texto que leía me obligaba a desear experimentar si lo que me estaba contando proporcionaba las sensaciones que decía que proporcionaba. No se trata del habitual caso de identificación de un lector con un personaje determinado, al que le presta sus rasgos y en el que reconoce ciertos aspectos de su propia personalidad para tintar la experiencia de la lectura con los colores de la autobiografía. Se trataba más bien de la curiosidad que desasosiega al que, perplejo ante un hecho narrado, no se sabe conformar con la narración del hecho y necesita que ese hecho pase a formar parte del caudal de sus experiencias, como si no tuviese otro modo de domarlo, como si hasta que no formase parte de ese caudal no pudiese prestarle el crédito que todo texto nos pide. Creo recordar que la primera vez que me asaltó esa sensación fue a los 10 u 11 años, cuando cayó en mis manos un álbum sobre insectos en el que se recogía un párrafo del historiador romano Claudio Eliano sobre las moscas. Nada podía interesarme menos que las moscas, pero me zambullí en la prosa de Eliano fascinado por la economía eficiente con que describía los hábitos de las moscas, aseguraba que no podían vivir más de un día –lo que me resultó desasosegador y maravilloso– y, enseguida, haciendo brotar una perplejidad que todavía me dura, decía que las moscas que morían ahogadas podían ser devueltas a la vida siguiendo una sencilla estrategia. Esa estrategia consistía en recoger a la mosca del agua, ponerla al sol, cubrirla de ceniza y esperar que los rayos del sol reanimaran a la mosca muerta, que después de

unos movimientos atolondrados, como no podía ser de otro modo, pues estaba volviendo del lugar del que nadie vuelve, reemprendería el vuelo. El niño que yo era, entre la conmoción y la incredulidad, después de imaginar a aquel romano cazando moscas para llegar a aquella conclusión –¿o quizá lo había descubierto por casualidad?– decidió que el texto no podía quedarse ahí, que debía avanzar un paso más, un paso hacia la realidad, casi como en aquel chiste que decía de un general que colocó a su país al borde del abismo, pero por suerte llegó otro general que dio un paso adelante. El abismo de la realidad, eso era lo que me estaba llamando con su voz rotunda. Me dediqué esa tarde a cazar moscas, un deporte para el que reconozco no tener una especial habilidad. Cuando cazaba una comprobaba afligido que la había matado del porrazo, y por lo tanto si la echaba al agua difícilmente iba a poder decir que la mosca había muerto ahogada. El censo de moscas de mi casa, que se había incrementado en cuanto derramé un azucarero en el balcón, perdió unos cuantos ejemplares en aquella tarde fatídica. Hasta que al fin tuve suerte y conseguí atrapar a una que seguía viva en el interior de mi mano cerrada: notaba o creía notar cómo se daba cabezazos contra el interior de mis dedos. La arrojé a la jarra de agua que había preparado y en pocos segundos la mosca, que primero hizo soberbios esfuerzos por escapar, era derrotada por el agua, dejaba de moverse y moría.

Ahora necesitaba vaciar uno de los ceniceros que, por fortuna para mí y desgracia para sus pulmones, mi padre había llenado en la sobremesa. Juro que si hubiera encontrado el cenicero limpio, hubiera sido capaz de robar un par de cigarrillos del paquete de mi padre y empezar mi sólida carrera de fumador a tan temprana edad sólo para procurarme la ceniza suficiente con que enterrar a la mosca. Puse el cadáver en el suelo del balcón, en un margen pintado por el sol, lo cubrí con ceniza y me crucé de brazos a esperar que Claudio Eliano no me hubiera tomado el pelo. Luego, vendría la insatisfacción. Quizá es que dos mil años de evolución eran los culpables de que las moscas que en Roma resucitaban cuando les daba el sol después de ahogarse, en nuestro tiempo ya no fueran capaces de moverse. Quizá es que el sol que le pegó a aquel cadáver de mosca no era suficiente, y se necesitaban horas y horas de potente sol para reanimar a la mosca. Pero lo más

probable era que, sencillamente, Claudio Eliano mintiese, o se equivocase. Y ahí tienen, a un niño de 10 u 11 años exigiéndole a la literatura que sea algo más que literatura, porque de lo contrario no es algo con lo que uno pueda conformarse.

Por supuesto que los otros ejemplos que podría enumerar aquí de estas insatisfacciones que me ha producido la literatura por no ser más que literatura no son tan trascendentes como este primero, pues al fin y al cabo en él se jugaba el gran misterio de la vida y la muerte, y que el culpable de la insatisfacción, en último término, es uno mismo, por ponerse a exigir cosas que no tiene el privilegio de exigir. El culpable de una decepción es siempre el decepcionado y no el que decepciona, pues éste quizá no quería dar todo lo que aquel pretendía que le diese, y al decepcionado nadie le mandaba colocar un listón a la altura que a él le conviniese sin saber si el saltador estaba capacitado para saltar por encima sin derribarlo. Muchas veces me he preguntado qué hubiera pasado si aquel día, en aquel margen de sol de mi balcón, hubiera visto a la mosca emerger del montoncito de ceniza con el que lo había encerrado y Claudio Eliano se hubiera ganado mis respetos y mi agradecimiento por haberme participado una verdad tan gigantesca. En el decepcionado hay siempre algo de impotencia depreciándole, como si su decepción no fuera más que una manera de decirse a sí mismo: pero quién te creías que eras para demandar lo que no estaban dispuesto a darte.

Desde aquella tarde en que la mosca muerta no pudo ser resucitada por la literatura, quiero decir, en que la mosca de la literatura se cobró una vida de mosca real para que yo comprobara que no debía exigirle a la literatura más de lo que ella estaba dispuesta a darme –y aunque el texto de Claudio Eliano fue en su día un texto muy apreciado por los biólogos, pasados los siglos sólo parece interesar a los lectores literarios, pues la única edición disponible que hay de sus historias sobre animales es una que prologó y seleccionó Borges–, muchas otras veces me he dejado sacudir por la decepción de que lo narrado en un texto no pudiera tener compensación exacta en mi vida real. Como uno es hijo del sesenta y ocho, podía decir como aquellos jóvenes de la Sorbona parisina: seamos realistas, pidamos lo imposible, y reconozco que muy a menudo pido que lo imposible se me haga realidad en las

manos. Por ejemplo, leyendo la novela de Nicholson Baker, *La Fermata*, al descubrir que el personaje protagonista conseguía detener el tiempo cada vez que chasqueaba los dedos, me pasé una semana entera probando a ver si, como lograba ese personaje, después de uno de mis chasquidos el mundo se detenía, los coches quedaban parados, los transeúntes inmovilizados e inmovilizada, sobre todo, aquella muchacha que avanzaba hacia el parque y que, de haber logrado yo detener el curso del tiempo para que lo único vivo que quedara sobre la superficie de la tierra hasta que volviera a chasquear los dedos, sería la primera en recibir mis atenciones y mi curiosidad. La novela de Nicholson Baker proponía una metáfora espléndida de la soledad con la que todos cargamos, y era de alguna forma, también una novela sobre la impotencia: su personaje consigue parar el tiempo, detener el curso de las cosas, inspecciona mujeres que le gustan y a las que de otro modo no podría acercarse, no las mancilla ni hace otra cosa que asomarse a ellas, detenidas como estatuas, y cuando vuelve a chasquear los dedos, huyen hacia su destino, en el que el personaje de la novela no cuenta. ¿Qué harían ustedes si pudieran, en este mismo instante, chasquear los dedos y todo lo que les rodea quedase congelado? ¿Qué harían si tuvieran un mando a distancia que les permitiera detenernos a todos los demás en un gesto, en un instante que duraría lo que ustedes quisiesen? Dicen que la literatura no da respuestas a ninguna pregunta, y cuanto más mayúscula sea esa pregunta menos satisfecha podrá ser por la literatura: al arrostrar la realidad, lo que se propone más bien es ensayar algunas preguntas que están en el aire y a las que presta imágenes, fábulas, reflexión. Las preguntas que plantea esa novela de Nicholson Baker no entran dentro del grupo de las grandes preguntas, pero tienen ese maravilloso encanto de lo diminuto, incluso de lo banal: y son altamente representativas de una de las aspiraciones de la narrativa. Colocarnos ante situaciones en las que nos veríamos obligados a decidir. Decidir hacer algo. Empujarnos a tomar una determinación. Aunque sepamos de antemano que nunca tendremos la suerte de poseer el privilegio de detener el curso de las cosas sólo para asomarnos a alguien a quien de otra manera no podríamos acercarnos, aunque sólo fuera para echar un vistazo a la ropa interior de una transeúnte que nos ha

sobrecogido en su camino hacia un destino en el que no tenemos ningún papel.

Podríamos decir, para ponernos pragmáticos, que esa es una de las utilidades domésticas más importantes de la literatura, y que llevada a casos de más empaque puede resolverse en ganancias más valiosas. Pero no hay que desestimar esas pequeñas y encantadoras victorias: cada vez que chasqueo los dedos, un gesto nimio, recuerdo al personaje de Nicholson Baker, ya agregado a mi vida cotidiana para recordarme a menudo, que no tengo la capacidad de hacer que el tiempo se detenga, que no soy el dueño del tiempo.

Hay un relato de Juan Carlos Onetti que de alguna manera me parece la más eficaz de las metáforas que se han realizado sobre la impotencia de la literatura para cumplir su sueño de ser real, no conformarse con ser espejo de la realidad, sino, por decirlo así, salirse de ese espejo para contaminar a la realidad. En el relato de Onetti, una noche, la protagonista tiene un sueño: un sueño maravilloso y conmovedor en el que por primera vez en mucho tiempo, y tal vez por última vez en lo que le queda de vida, se siente plena, incandescente, feliz. Al despertar se siente vacía: quiere volver como sea a las aguas del sueño, quiere atrapar de nuevo esa atmósfera creada por su subconsciente, quiere hacer emerger las escenas del sueño para que no sean más que el humo que nos queda de los sueños por la mañana, cuando nos despertamos. Y toma una decisión. Dedicar toda su energía y todos sus ahorros a la tarea de reconstruir ese sueño que ha tenido. Contratar a los actores y diseñadores que hagan falta para que pongan en pie, como si de una obra teatral se tratara, el sueño que ha tenido y en el que se sintió tan sobrecogida y plena. No voy a desbaratar los sucesos que se narran en el relato de Onetti, pero en el planteamiento que aquí he esbozado, con alegre eficacia, asoma la sensación a la que me refería al principio: la insatisfacción ante lo que, de golpe, por la mañana, al despertar, se nos presenta como irreal o inventado, y no queremos someternos a esa condición, y a la vez que nos declara que, en efecto, es una invención, parece empujarnos invitándonos a que la salvemos de esa condición, a que la llevemos más lejos, la transformemos en real, no la dejemos ser, solamente, literatura. Se me dirá que algo así es lo que debió sentir

Alonso Quijano cuando, leyendo libros de caballerías, decidió que el mundo donde quería vivir era un mundo ya extinto y desolado donde las reglas de la caballería habían quedado caducas y la nobleza y el honor de los caballeros hacía tiempo que había muerto. Y que, dando unos pasos en el tiempo y abusando de la interpretación del pasado, es posible que al mismo Jesucristo le pasara algo semejante cuando, al conocer de chiquillo las profecías de Isaías, decidió que aquel del que el texto hablaba era él mismo, y dedicó su vida a transformar un texto en realidad. Estos dos casos, perturbadores, en los que la literatura alentó a unos personajes para que dejaran de ser quienes fueran para que se zambulleran en las atmósferas ficticias en las que se encontraban mejor y se sentían más puros y verdaderos, tienen, como todos sabemos, sus caras oscuras: el asesino de John Lennon aseguró que fue Holden Cauldfield, el personaje de *El guardián en el centeno*, la novela de Salinger, el que inspiró su acto criminal, y se ha dado el caso de algún asesino en serie que, una vez cazado, dirigía a *El Señor de los Anillos* de Tolkien la responsabilidad de haberle averiado la mente, haciéndolo vivir en un mundo irreal. Son todos ellos casos de exageración que nada tienen que ver con la misión terapéutica de la literatura: como la misión terapéutica de un medicamento no podrá medirse por el hecho de que alguien lo haya utilizado para envenenarse mediante sobredosis con él. Sería estúpido acusar al lorazepam de haber matado a un montón de personas que en plena depresión decidieron borrarse tomando cien cápsulas, cuando una sola cápsula de ese producto puede poner una mano de sosiego y tranquilidad en quien está padeciendo un ataque de angustia.

No estoy hablando, pues, de esos casos en los que la literatura es un trampolín mediante el cual el saltador que lo utiliza lo que quiere es sustituir el mundo en que le ha tocado vivir por otro hecho a la medida de sus deseos o patologías, sino del saltador que, una vez en el aire, se da cuenta de que el trampolín que ha utilizado, le ha hecho llegar más alto que nunca, aunque sabe bien que no le queda más remedio que caer. ¿Emplearían todos sus ahorros en convertir en real un sueño maravilloso? Es otra pregunta pequeña y sencilla estipulada por un cuento de Onetti: una pregunta acerca de nuestra identidad, pues la respuesta nos susurraría algo, bastante, acerca de nosotros mismos. Y nosotros, los

lectores, somos los encargados de dar respuesta, aunque sea íntima, a la pregunta formulada por el cuento de Onetti, cuya labor queda cumplida en el mismo momento en que, cerrado el relato, queda en nuestro interior, junto con la emoción que hemos sacado de sus páginas, la pregunta que nos lleva a plantearnos la misma situación narrada, poniéndonos en el lugar del personaje.

Ponernos en tantos lugares distintos es la fascinante misión de los textos que, siendo literatura, parecen ambicionar ser algo más que literatura. Quien más veces, o de manera más enérgica, consiguió eso en mi adolescencia fue Jorge Luis Borges. Todavía recuerdo, con una calambre de emoción sacudiéndome la espalda, el día en que, en clase de Literatura, buen bachillerato el mío, se nos dio a leer el relato «El otro de Borges». En ese relato, el joven Borges se encuentra con el anciano que será. Otro momento imposible para nuestras vidas, otro momento que nos presta la literatura para que deseemos hacer realidad lo inconquistable. Durante mucho tiempo estuve deseando encontrarme con el hombre que sería igual que ahora me encantaría encontrarme con el chaval que fui. Lo que relataba Borges ¿era un sueño? Da lo mismo, a efectos prácticos. Lo importante vuelve a ser la pregunta concreta, pequeña, monumental: ¿te gustaría encontrarte una tarde con el que serás? ¿te gustaría que te contara cómo será tu vida? ¿Te daría eso fuerzas para temer menos la vida, para hacer cosas que no te atreves a hacer? Por no obviar otro tema fundamental del relato, ahora así, expresado en una de las preguntas gigantes de toda trascendencia: ¿quiénes somos? ¿eran realmente la misma persona el joven y el viejo? ¿el joven en cuyo horizonte estaba el viejo que le habla una tarde y el viejo en cuyo pasado ya irrescatable sigue brillando la luz del muchacho que fue? Imposible leer el relato, siendo un muchacho, y no pensar, al abordar el autobús, que ese hombre maduro que ahora entra y paga su billete podría ser el que seremos, y sabe de recuerdos nuestros que todavía no hemos vivido. Imposible leer el relato de Borges ahora, a los 42 años, y no cruzarse con chavales que tienen la edad que teníamos cuando lo leímos por primera vez, y ponerse en su lugar por un instante, y echar de menos al que se fue y ya no seremos, y preguntarse qué pensaría ese chaval del que ahora somos, cómo nos juzgaría, qué cosas nos reprocharía, cuáles nos agradecería.

Hay un libro que considero fundamental a pesar de que literariamente es, o parece, muy poca cosa. Me refiero a *Je me souviens* –Me acuerdo– de Georges Perec. Lo componen casi 500 frases que registran recuerdos del autor, pero también recuerdos de cualquiera que perteneciera a su generación. No son recuerdos prolíficos, llenos de detalles, sino meras enunciaciones. Es como si yo dijera: «me acuerdo del tío aquiles y el capitán tam» a sabiendas de que quien reconociera con una sonrisa esos nombres pertenece a mi generación. Más allá de la invitación que formula el libro de Perec para que todos registremos nuestro pasado en pos de esos recuerdos compartidos por los otros, los que se formaron con nosotros, los que fueron niños cuando lo fuimos nosotros, y adolescentes cuando nos tocó serlo, *Je Me Souviens* me parece importante porque, quitándole al texto todo alarde literario, dejándolo en los huesos, en meros telegramas, dibuja un majestuoso árbol de lo que puede ser la literatura más allá de la literatura. Pues si en efecto en el libro apenas hay literatura sino como un potencial al que el autor se niega a sacarle provecho, deja en el aire su propia posibilidad para que sean los lectores los encargados de prestarle toda la vida que lleva dentro, una vida que sólo cobra su verdadera dimensión cuando el lector, imitando al autor, decide expresar su pasado en un racimo de me acuerdos que, a la vez que nos susurrarán algo de quien ha sido, nos ayudará a localizar los pequeños detalles, las viñetas importantes, de la generación y el mundo al que pertenece. No descarto que esa posibilidad que contiene el libro de Perec sea un invento mío para hacerlo llegar más lejos de donde él quiere llegar. Pero es una de las tareas del lector que, igual que no tiene derecho a pedirle a un libro que llegue allá donde el libro no pretendía llegar, también lo tiene a utilizarlo para montarse en él, convertirlo en vehículo de sus propios fantasmas y poner rumbo al horizonte o a los sótanos de su conciencia.

La literatura que me sirve, la que me ayuda y me reconforta, es precisamente ésta que formula posibilidades para que me trabaje al que soy, alguien que sabe que ser uno mismo es muy poca cosa, y no deja de desear ser más, alentar en otros mundos, embarcarse en aventuras que no emprenderé, mitigar miedos que no sé porqué van a depreciar mi vida. Es un refugio, sí, pero un refugio en

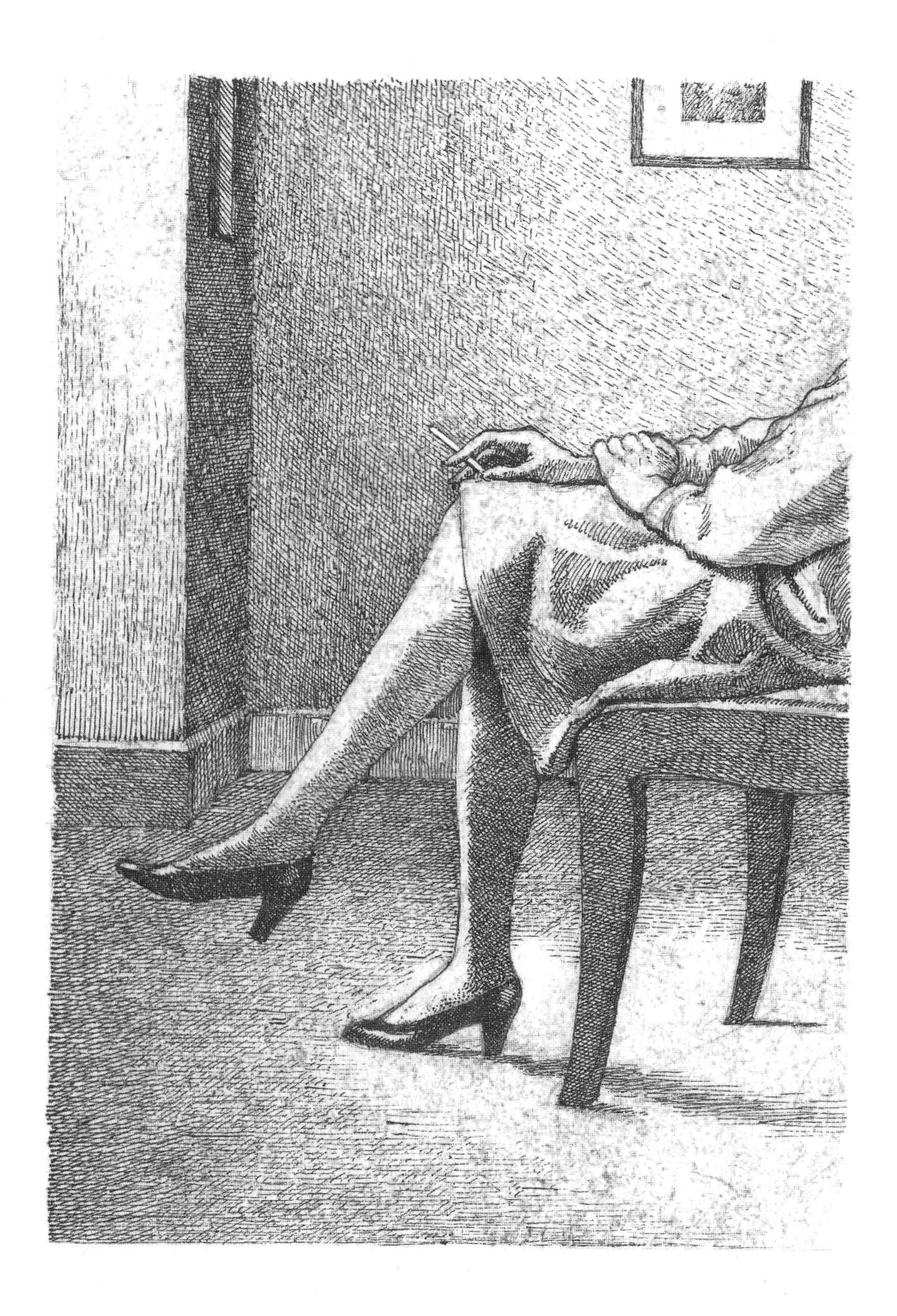
el que lo que importa es vivir, pensarse, pensarse si quieren a través de pequeñas evaluaciones como las que he puesto. Chasquear los dedos para detener el tiempo, se lo debo a la literatura. Preguntarme qué opinará de mí el chaval que fui cuando me cruzo con un chaval al que me parecía, se lo debo a la literatura (y acabo de leer un poema sobrecogedor sobre este asunto: se titula «Adolescente», es de Wislawa Szymborska y está en su último libro, titulado *Aquí*). Lamentar que las moscas ahogadas no resuciten con un poco de sol, se lo debo a la literatura, por entender que ésta si no ambiciona desembarcar en la vida, es sólo humo. Muchas veces se ha dicho que *El Quijote* es el más alto ejemplo de homenaje a los libros, cuando seguramente es todo lo contrario: en la pugna entre libros y vida, el Quijote se pone de parte de la segunda, pues si los primeros son los encargados de volver loco al hidalgo y conducirlo a los caminos creyéndose un personaje literario, los caminos lo devuelven a su lugar, lo engrandecen, y si el creído caballero de la primera parte del Quijote es un castigador que se cree invencible a pesar del cúmulo de derrotas que atesorará, en la segunda parte, cuando se vaya curando de esos narcisismos, se nos volverá un personaje emocionante, lírico, cargado de sabiduría y humanidad. La misión de los libros en *El Quijote* era impulsar al protagonista a zambullirse en la vida: si se hubiera quedado encerrado en su aldea, gozando de sus lecturas, no se hubiera convertido en quien llegó a ser.

Uno de los más grandes libros que uno ha leído y relee a menudo por el gusto de saborear su prosa es el *Tesoro de la Lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias. En ese libro, en el que se define la palabra tijeras añadiendo a la definición una observación que dice que cuando las tijeras no cortan bien es costumbre del que las usa, tratar de ayudarlas con un gesto de la boca, como si con ese gesto las tijeras fuesen a cortar mejor (un detalle maravilloso), en ese libro, decía, se nos cuenta el modo de cazar un cachorro de tigre. Desde que leí esa definición estoy deseando ponerla en práctica, como si el texto, al igual que todos los textos que me han resultado importantes a lo largo de mi experiencia de lector, fueran en realidad unas instrucciones para hacer algo. Reproduzco el fragmento de Covarrubias: «Siendo el tigre crecido y grande es dificultoso cazarle a los cachorrillos tiernos. Los

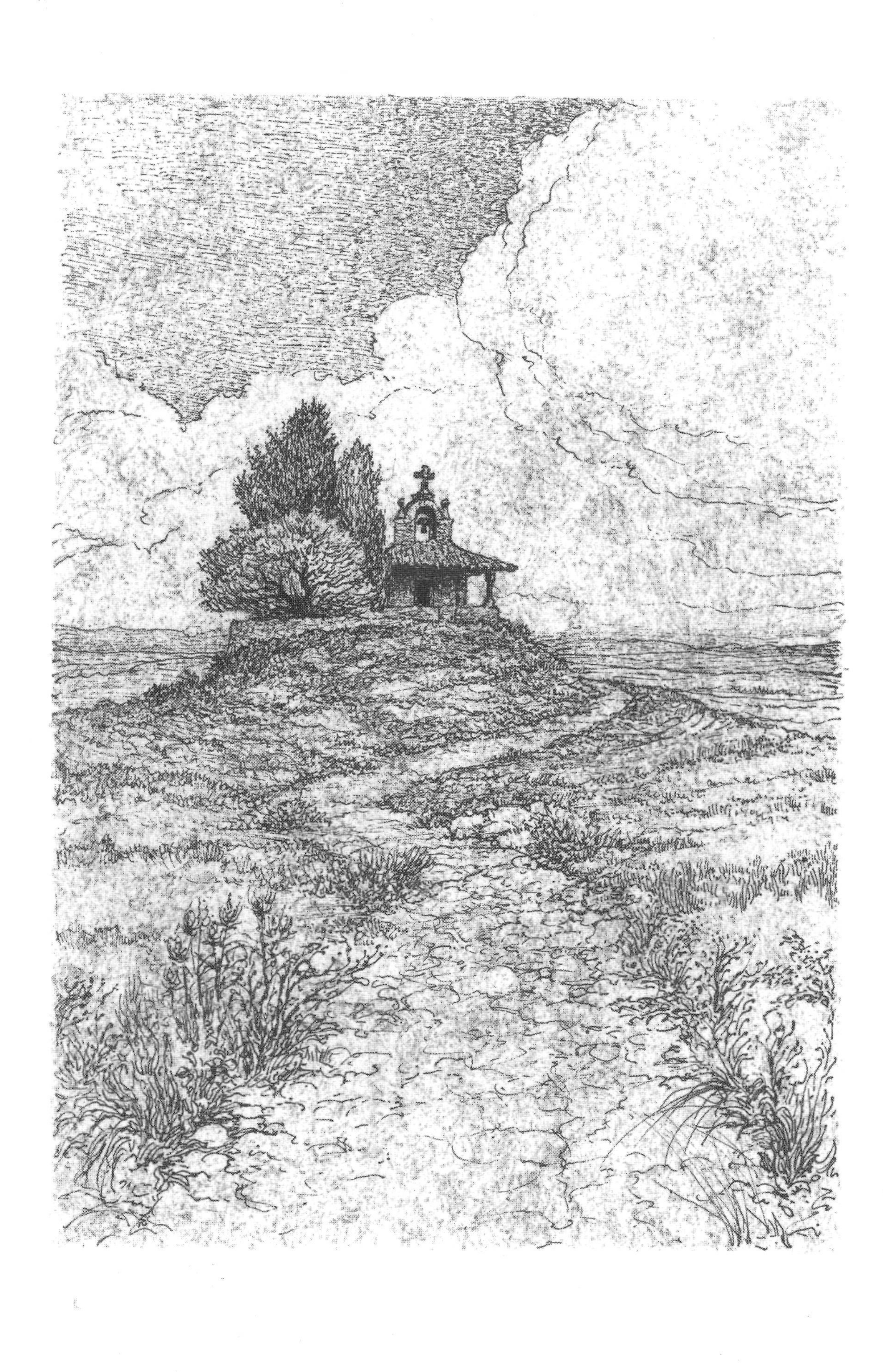
cazan de esta manera: previénese el cazador de caballo ligero y de un globo cristalino y, aviendo ojeado a la tigre cuando sale a la presa, entra entonces en la gruta y con toda ligereza le roba los hijos y monta a caballo. Volviendo la fiera con el robo consumado y echando en falta a sus hijos, vuelve a salir desalada y persigue al cazador que, viéndola cómo le alcanza, deja caer el globo cristalino, prosiguiendo en su huida mientras la tigre le da vueltas cariñosa y acaricia su propia imagen empequeñecida en el espejo del globo, y el tiempo que pierde creyendo que ha recobrado a su cachorro, es el que gana en su huida el cazador».

¿No es maravilloso? Sin duda lo es pero, ¿tendría efecto? ¿Se detendría de veras la tigresa ante un globo cristalino y al ver su propia imagen empequeñecida en el globo, pensaría que allí está su cachorro recuperado? Si yo les preguntara a ustedes: díganme una manera de cazar a un tigre, alguno habría que me diría: es fácil, te vas al zoo con una escopeta, esperas a estar cerca del tigre y le descerrajas un tiro. Bien, supongo que hay muchos escritores que actúan así: sin contemplaciones, cazando a un tigre enrejado, sin correr riesgos. A mí, la literatura que me importa, se define por ese cautivador truco irresponsable que cuenta Covarrubias y que tiene toda la traza de no poder dar resultado, porque, a qué engañarnos, la tigresa no puede ser tan boba como para detenerse ante un globo de cristal cuando está persiguiendo a quien le ha robado a su cachorro. Se mueve por instintos y sus facultades para el olor harían difícil que la engañásemos con un globo de cristal. Pero el escritor que se atreve a entrar en la cueva de la tigresa y agenciarse un cachorro y huir a caballo y desprenderse de un globo considerando que su perseguidora va a ser burlada, hace algo más que cazar un tigre: convierte un hecho que otros resolverían presentándose en el zoo para cazar lo que ya está cazado, en una aventura estética. Y nos hace ponernos en su lugar, imaginarnos a nosotros mismos en esa aventura. Ojalá hubiera una agencia de viajes dedicada a convertir la literatura en vida. Una agencia de viajes gracias a la cual uno pudiera vivir un día entero sintiéndose Gregorio Samsa, pudiera pasar por la pesadilla del amor imposible por la que pasó Humbert Humbert, por la épica aventura del rencor y las ganas de vengarse que hicieron del Capitán Ahab uno de los grandes personajes de la historia literaria,

uno de los pocos que trascienden su condición de personajes para convertirse en símbolos. Pero pensándolo bien, esa agencia de viajes ni siquiera haría falta –aunque en la era del espectáculo apuesto lo que quieran a que tarde o temprano se fundará: viajes literarios para aquellos que no quieran leer–. Ni siquiera haría falta porque, en puridad, leer ya es embarcarse en la aventura de ser Samsa, de sentir lo que sintió Humbert Humbert, de conocer la inmensa amargura y la docta impotencia en la que se encastillaba el Capitán Ahab. Son literatura que no se conforman con ser literatura, que extrapolan su naturaleza para quedársenos en las manos o en las entrañas como parte de nuestra historia, como fundamentos de lo que somos. Es esa literatura que consigue el acto alquímico de mayor intensidad: de repente no estamos leyendo un libro, sino que estamos dejando que el libro nos lea a nosotros. Nos está convirtiendo en otros que estaban dentro de nosotros, por lo tanto nos está agrandando. Lichtenberg decía que un libro es como un espejo, si se asoma un simio no puede esperar que el que salga reflejado sea un apóstol. La frase es buena, pero insuficiente. Porque precisamente la literatura que consigue ser algo más que literatura, la que no se queda en lo que vino a ser, la que no caza tigres enrejados en el zoo, lo que pretende es que cuando un simio se asome al espejo que es el libro, lo que vea en su superficie sea una especie de extraño apóstol perplejo que le pregunta: ¿quién eres? E igualmente, cuando el que se asoma es un apóstol, lo que ve reflejado en el fondo de las pupilas que le miran es un auténtico simio que le dice: no eres tan apostólico como te creías. Encontrar esos libros que nos leen a nosotros cuando los estamos leyendo a ellos, esos libros que nos enseñan a cazar un tigre de verdad, el tigre de la perplejidad y la impotencia que llevamos dentro, esos libros que al simio que hay en nosotros les susurra que en el fondo algo de naturaleza apostólica nos salvará, y al apóstol que nos creemos le recuerdan que nunca dejaremos de ser mortales simios, son los libros que considero indispensables, los que hacen que la experiencia de la literatura no se conforme con ser mera literatura, sino que dan un paso adelante y nos llevan a los lugares a los que sólo la literatura que es más que literatura sabe llevarnos. C



Mesa revuelta



José Hierro, el poeta, la tierra

Juan Cruz

EN ESTA OCASIÓN, JUAN CRUZ RECUERDA LA FIGURA DE JOSÉ HIERRO, CUYAS *POESÍAS COMPLETAS (1947-2002)* ACABA DE EDITAR VISOR, EN EDICIÓN DE JULIA UCEDA Y MIGUEL GARCÍA POSADA.

Era muy especial José Hierro. Independiente como un material, como el oro, como una piedra, como una azada. Un ser humano que era de los pies a la cabeza un poeta, un hombre que rompió a manotazos la fama y el resto de las vanidades, y se gastó la vida haciendo feliz a su mujer, a sus hijos, a sus nietos, y al vecindario.

Con una azada en la mano le recuerdo en su casa de Los Cohonares de Titulcia, cerca de Chinchón. Su cabeza roja del sol, cultivando viñedos en medio de la soledad y de los ecos, mientras los demás esperábamos sus vasos de vino y su cordero asado, metidos en la tibieza honda de su casa, rodeado de familiares y amigos que le querían al extremo de la reverencia y la alegría. Era muy especial José Hierro. Ahora Visor ha publicado sus poemas completos, en una edición prologada por Julia Uceda y anotada por Miguel García Posada. Es un libro contundente, como esa piedra roja que a veces parecía su cabeza de agricultor perdido en Los Cohonares. Y ahí puesto, encima de la mesa de madera, este libro parece ya un objeto imprescindible porque contiene a un hombre que fue una voz y también un grito. Un poeta que le quitó solemnidad a los versos para hacerlos esqueleto; lo que quería Unamuno de la poesía, lo que quiso Miguel Hernández, lo que la poesía es en esencia, eso cultivó Hierro, aquí está, todo entero, como un

regalo que el pasado le hace al futuro para que se sepa qué es la poesía cuando se le despoja de los brocados.

Le conocí en Tenerife cuando ya él era un poeta muy famoso, de unos cincuenta años. Tenía tanta vida por detrás que podía decirse que era un veterano de guerra, un aviador salvaje perdido en un desierto, un amigo cuya mano pesaba sobre ti como un consejo. Un tipo vertical, horizontal, un hombre entero con una vida que parecía un milagro. Había sufrido cárcel y otras penurias, pero en ese momento era un hombre vestido de beis corriendo por las calles de Santa Cruz de una actividad a otra, soplando un aire que parecía la vida. Pepe Hierro. Su manera de mirar el arte (y para eso estaba allí, para hablar de arte, de dos pintores que fueron sus amigos, Pedro González y José Luis Toribio) era tan especial como él: aguerrido y metafórico, las cosas eran como se veían por dentro, y él tenía el aguijón poético presto para cumplir la tarea de mirar como si hubiera acompañado al artista en su dibujo.

Y su manera de escribir era cincelada, perfecta, como si antes de hacerlo ya lo hubiera hecho alguien aún más veloz que él y que habitaba en su cerebro. Ese era Pepe Hierro, uno de los seres más vitales que he conocido. Y había otro, el melancólico, el hombre dibujado en medio de las imperfecciones de la vida, buscando siempre, alentando siempre una nueva pasión para no perder la esperanza. Muchos años después de aquel encuentro en Tenerife y de aquellos mediodías calientes o fríos en Titulcia, le vi en Santander, a media mañana, tomando chinchón antes de una entrevista. Se ahogaba Pepe, ya no tenía aire, vivía en casa gracias a las bombonas fofas que el médico le aconsejaba tener al lado de la cama. Eran bombonas como de gas butano, y él las mostraba como trofeos inversos, la manera que tenía de respirar ya dependía de esos artilugios. Pero esta vez aún no andaba con bombonas; respiraba con una dificultad sin cuento, como quien sube por las escaleras de la piedra de una vida. Estábamos allí porque íbamos a hacer una entrevista de radio. Y cuando ya nos sentamos ante el micrófono, con los auriculares puestos, con su voz rota saliendo inquieta de su cuerpo cansado, tuvimos la ocurrencia de pedir a un íntimo amigo suyo, Aurelio Cantalapiedra, el que le acompañó hasta la puerta de la cárcel de Franco, donde estuvo cuatro años

desde 1940, que hablara con él, por sorpresa, de aquella experiencia; cuando escuchó la voz inesperada de Aurelio, Pepe rompió a llorar, y aquel lamento ya fue incesante. Lo levantamos de la mesa, nos tomamos con él luego otras copas de aquel licor lechoso que tanto le estimulaba, y Pepe volvió en sí como si hubiera hecho un largo viaje doloroso.

Luego le vi otra vez en la casa, ya con las bombonas a punto, enseñándonos divertido la casa del obispo, que estaba a un tiro de aire de su casa, en Santander. Hubo una época en que me supe de memoria *Réquiem*, acaso el poema más sentido de todo su vocabulario; un emigrante español muere en Nueva York, y Pepe narra su esquela, como si en la esquela misma estuviera la historia de la decadencia de España. No he dicho a nadie que he estado a punto de llorar. Objetivamente, sin vuelo en el verso. Esas palabras, que son suyas, y que están en ese poema, han sido muchas veces mi muleta de acceso a su memoria. Esos versos, estos gestos, aquel hombre feliz en la tierra, cavándola, sacando de ella la metáfora que ahora viene en este libro que parece una piedra roja como su cabeza en medio de los terrenos de Titulcia. Pepe alegre, Pepe llorando, Pepe dibujando con vino su autorretrato. Pepe Hierro, un poeta inolvidable, un ser tan especial. ©



La cuna de Eielson

Tesesa Rosenvinge

EN ESTA OCASIÓN, TERESA ROSENVINGE ESCRIBE SOBRE UN AUTOR SECRETO PERO ESENCIAL, JORGE EDUARDO EIELSON, DEL QUE VISOR ACABA DE PUBLICAR EL LIBRO *«POETA EN ROMA»*.

Los nombres escritos en mayúscula de Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Juan Carlos Onetti, durante un tiempo, ocultaron las grafías de los nombres de otros grandes escritores latinoamericanos, como el del narrador Julio Ramón Ribeyro, o el del poeta Jorge Eduardo Eielson, que desarrollaron sus carreras literarias al margen de los focos de la fama. Ambos, Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) y Jorge Eduardo Eielson (1924-2006), compartieron un mismo lugar de nacimiento, Lima, muchos años del mismo siglo y la misma profesión, la literatura. Ribeyro eligió la prosa, y dentro de ella, el cuento, para destacar como uno de los mejores escritores de relatos del Perú; y Eielson, la poesía, entre otras artes, pues también practicó la pintura y la escultura, el periodismo, el teatro o la novela para manifestar sus inquietudes. Ambos, al igual que César Vallejo (1892-1938), Carlos Oquendo de Amat (1906-1936), Emilio Adolfo Westphalen (1911-2001), Alfredo Bryce Echenique (1939), José María Arguedas (1911-1969), Ciro Alegría (1909-1967), José María Eguren (1874-1942), César Moro (1903-1956), Vargas Llosa (1936), Martín Adán (1908-1985) son los que han producido, con su obra, la historia literaria del país andino del último siglo.

Los padres de la poesía moderna peruana fueron José María Eguren y César Vallejo. Su poesía de ruptura y búsqueda estableció las bases sobre las que se construyeron las obras poéticas de los escritores que les siguieron: César Moro, Carlos Oquendo de Amat, Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen y Jorge Eduardo

Eielson, el más joven de todos. No deja de ser curioso que en un mismo país aparezcan tantos escritores de vanguardia y tan diferentes. Que distintos creadores compartan una misma lucha contra las convenciones de forma tan absoluta. Sumarse a las vanguardias no fue solamente adherirse a unas fórmulas poéticas determinadas, fue justo lo contrario, hacer de la ruptura de la norma una ley, su primer mandamiento.

Jorge Eduardo Eielson nace en 1924, dos años después de la publicación de *Trilce*, la obra más conocida de César Vallejo, que inició en Perú la vanguardia más radical y supuso un brillante anticipo a lo que muy poco después se iban a llamar «las vanguardias»; cuatro años antes de la aparición de *Cinco metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat, el joven autor peruano que solamente consiguió publicar este pequeño y maravilloso poemario antes de venir a morir de tuberculosis en un hospital del madrileño pueblo de Guadarrama en 1936, unos meses después de iniciada la guerra civil española; un año antes de que César Moro viajara a París e iniciara su relación con los sumo sacerdotes del surrealismo, André Breton y Paul Eluard y once años antes de que César Moro y Emilio Adolfo Westphalen organizaran en Lima la *Primera exposición surrealista latinoamericana*; cuatro años antes de que el gran amigo de Emilio Adolfo Wetsphalen, el hermético poeta Martín Adán publicara *La casa de cartón*, una novela influenciada por la forma de las vanguardias y precursora del *boom*. La cuna literaria sobre la que nació el joven Eielson no podía estar mejor construida.

La carrera artística de Jorge Eduardo Eielson se inicia pronto y con fuerza. Cuando cuenta sólo veintiún años recibe el Premio Nacional de Poesía, al año siguiente el de Teatro y poco después una beca del gobierno peruano para estudiar en París, después de su primera exposición de pintura. La capital francesa fue un lugar de paso hacia otras ciudades europeas como Roma y finalmente Milán, donde residiría hasta el final de su vida. Su obra abarca tanto la poesía, como el teatro, la novela y la pintura, aunque la primera y la última fueron sus pasiones más declaradas. Su obra poética reúne títulos como *Reinos* (1944), *Habitación en Roma* (1952), *Noche oscura del cuerpo* (1955), *Naturaleza muerta* (1958) o *Ceremonia solitaria* (1964), libros que aparecen representados en la última publicación de este autor en España, que, bajo el título

Poeta en Roma (Editorial Visor, Madrid, 2009), recoge los libros que Eielson los poemas más representativos de su obra.

En su trayectoria lírica se distinguen tres periodos que coinciden con la residencia del escritor en diferentes ciudades: la fase limeña, la fase romana y la fase milanesa, las tres capitales donde principalmente transcurrió su vida. Al segundo periodo corresponde esta antología que Martha L. Canfield ha titulado, parafraseando a Federico García Lorca, *Poeta en Roma.* La estancia del poeta limeño en la Ciudad Eterna durante más de una década a partir del año 1951, tuvo como resultado la creación de dos libros fundamentales: *Habitación en Roma* (1952) y *Noche oscura del cuerpo* (1955). Obras a través de las cuales el autor proyectó una imagen diferente a la construida por los clásicos. Los versos *«en dónde está/ el corazón / que es tu cuerpo / y es el mío / nuestro cuerpo / y nuestro río / nuestra iglesia / y nuestro abismo? esta ciudad con casas / con restaurantes / con automóviles / con fábricas y cinemas / teatros y cementerios / y escandalosos / avisos luminosos / para anunciar a dios con insistencia / con deslumbrantes criaturas / de papel policromado / que devoran coca-cola / bien helada»* pertenecen al primer libro, igual que estos otros: «*y qué harían ustedes / qué harían / si tuvieran una pierna / en lugar de una nariz / y caminaran con ella / día y noche / buscando a dios entre las patas / de una mesa*». A *Noche oscura del cuerpo* pertenece este poema titulado «Cuerpo en exilio» *Tropezando con mis brazos / Mi nariz y mis orejas sigo adelante / Caminando con el páncreas y a veces / hasta con los pies. Me sale luz de las solapas / Me duele la bragueta y el mundo entero / Es una esfera de plomo que me aplasta el corazón / No tengo patria ni corbata / Vivo de espaldas a los astros / Las personas y las cosas me dan miedo / Tan sólo escucho el sonido / De un saxofón hundido entre mis huesos / Los tambores silenciosos de mi sexo / Y mi cabeza. Siempre rodeado de espuma / Siempre luchando / Con mis intestinos mi tristeza / Mi pantalón y mi camisa.*

Los poemas de este poeta, hijo de madre peruana y de padre norteamericano de origen noruego, como dice su prologuista, se caracterizan por «su amor a la novedad, por su versatilidad, por su mirada bondadosamente irónica, su incansable vena lúdica y en fin –no es una paradoja– por su luminosa serenidad». ©



Tres autores secretos

Ricardo Bada

Eugenia Gallardo, Guatemala

En una Feria del Libro de Fráncfort detecté la presencia de Guatemala en el stand de F&G Editores, representados por Raúl Figueroa Sarti, y el buen Raúl, tal vez adivinando por su plática conmigo lo mucho que uno de sus libros me iba a gustar, espontáneamente me regaló un ejemplar de *No te apresures en llegar a la torre de Londres porque la Torre de Londres no es el Big Ben.*

Su autora es Eugenia Gallardo, nacida en Cobán, Alta Verapaz, Guatemala, el año 1953, y su opus se propone como un «Calendario de 52 semanas con un Cuento por Semana». En la portada, que parece reproducir la planta arquitectónica de un patio de la Alhambra o de El Escorial, tras el título y el subtítulo puede leerse la definición de «hacer calendarios», según el diccionario de la Real Academia. Y hacer calendarios, según ella, es «estar pensativo, discurriendo a solas sin objeto determinado». En cambio, según doña María Moliner, es «hacer cálculos o predicciones aventuradas».

Confieso que la expresión era para mí por completo inédita, pero confieso asimismo que esa noche de octubre, al llegar a casa de mi amiga la doctora Klingler Clavijo, quien me dispensa hospitalidad impagable en Fráncfort durante los días de la Feria, agarré el libro de Eugenia Gallardo, y a pesar de que estaba súper agotado, me leí cien páginas de una sentada. Durante el desayuno, al día siguiente, lo concluí.

Es una de las lecturas más recompensantes que tuve en mi vida. Tanto que me permito disentir de la autora cuando dice en la página 59: «Todo presagiaba el fin y el principio, como las dos pastas de este libro. Todo hacía suponer que las páginas centrales no valían la pena». ¡Mentira!, escribí al margen con indignados signos de admiración. Las páginas centrales de su libro, qué quieren que les diga, ofrecen despilfarradora y filantrópicamente perlas de este calibre:

«Vuelan los verdugos contaminando el cielo, ese espacio impreciso del ajuste de cuentas». ¿No es una maravilla, esa premonición del atentado contra las torres gemelas del WTC de Nueva York?

Desde siempre me han seducido las literaturas de los países pequeños, como Costa Rica (que cuenta con una de las poetas más hondas del idioma castellano, Ana Istarú), o Nicaragua (donde Lizandro Chávez Alfaro escribió unas narraciones cuya verdadera dimensión saldrá a la luz algún día ojalá no lejano), o ahora Guatemala, con este libro de Eugenia Gallardo que para mí ha sido toda una revelación. Y la confirmación, una vez más, de aquello que creo que dijo Walter Benjamin, y es que la forma literaria definitoria de nuestros tiempos es el fragmento.

Para decirlo sin que se me caigan los anillos: en cada uno de los 53 fragmentos de *No te apresures en llegar a la Torre de Londres porque la Torre de Londres no es el Big Ben* hay bastante más literatura y más calidad literaria que en muchas novelas de 300, 400, 500 y dizque también las hay de 600 páginas, aireadas por sus editoriales y por la crítica como nuevas obras maestras de la literatura universal, pero que no pasarían el cedazo de una crítica seria y, desde luego, no pasan el de una lectura inteligente: se caen de las manos antes de llegar a la página treinta. Lo que no sucede con el libro de Eugenia Gallardo, la cual, cortésmente, sólo nos obliga a leer 127 de las suyas, de las que sin embargo quisiéramos leer muchísimas más.

Abdón Ubidia, Ecuador

El Instituto Andino de Artes Populares, del Convenio Andrés Bello, con sede en Quito, Ecuador, editó en su día muy bien editado un librito que se titula *Milenios*, un ejemplar del cual llegó a mis manos porque, como dijo en ocasión sonada don Emilio Castelar, «Grande es Dios en el Sinaí» (después les cuento).

Aunque no sólo ha llegado a mis manos por eso, sino también porque desde hace años mantengo una amistad recíprocamente redituable con Abdón Ubidia, uno de los buenos y por desgracia casi desconocidos escritores ecuatorianos, quien es el compilador de este breviario de sabiduría universal que se inicia con el *Cantar*

de los Cantares y concluye con una reflexión tomada de la *Historia del tiempo*, del científico inglés Stephen Hawking.

Tres mil años de pensamiento humano resumidos en 152 páginas que no tienen desperdicio. Abdón Ubidia, en su breve prólogo, advierte una vez más sobre lo ya sabido; que toda antología es arbitraria, y que esta que él nos ofrece es así porque él mismo «ha sido formado así»: y añade que «ha entendido que la vasta cantera de las ideas humanas la han hecho no sólo los filósofos sino también los artistas, los científicos, los viejos sabios, los santos y los magos y, a veces, también los perversos».

Desde luego que sí, y estoy conforme con esa visión, que explica con fórceps la presencia en el libro de José María Escrivá de Balaguer; y una visión a la que por mi parte agregaría el rubro de los poetas, quienes con la sola excepción del también indigesto Neruda no figuran en este libro. Y la verdad es que no se me alcanza el por qué: porque ideas, lo que se dice realmente ideas, pueden espigarse más y mejor en Homero, Virgilio, Petrarca, Dante, Quevedo, William Blake, Keats, Shelley, Walt Whitman, Rilke, Juan Ramón, César Vallejo, Kavafis y Pessoa... que en toda la farragosa filosofía alemana. Donde las ideas brillan, sí, pero por su ausencia, disfrazándose como tales razonamientos endogámicos y prescindibles.

Pero así y todo, este librito *Milenios* es admirable y como para llevar en el bolsillo en toda ocasión. Sólo le puedo reprochar el ninguneo de los poetas, como queda dicho, y el hacer que Kafka naciera en 1833, prolongando en medio siglo la agonía de un pobre tuberculoso: es pura crueldad.

Otra cosa que echo de menos es el no haber recurrido más a los oradores, no a los de hogaño, desde luego, porque hoy en día la oratoria está más muerta y enterrada que el soldado desconocido: no, a los oradores de antaño me refiero, a Demóstenes, Cicerón, Savonarola, Gladstone, Jaurès y ¿por qué no? don Emilio Castelar.

En *España sin rey*, uno de los más tristes de sus episodios nacionales, Pérez Galdós recoge el vibrante comienzo del discurso parlamentario del librepensador y comecuras Castelar, el lunes 12 de abril de 1869, al debatirse en las Cortes el proyecto de ley que consagraría por primera vez en la historia del país la libertad religiosa. Don Emilio Castelar clamó desde su escaño:

«Grande es Dios en el Sinaí; el trueno le precede; el rayo lo acompaña; la luz le envuelve; la tierra tiembla; los montes se desgajan... Pero hay un Dios más grande, más grande todavía, que no es el majestuoso Dios del Sinaí, sino el humilde Dios del Calvario, clavado en una cruz, herido, yerto, coronado de espinas, con la hiel en los labios y diciendo: «Padre mío, perdónales; perdona a mis verdugos, perdona a mis perseguidores, porque no saben lo que se hacen». Grande es la religión del poder; pero es más grande la religión del amor. Grande es la religión de la justicia implacable; pero es más grande la religión del perdón misericordioso; y yo, en nombre de esta religión, en nombre del Evangelio, vengo aquí a pediros que escribáis al frente de vuestro Código fundamental la libertad religiosa».

¿Se me tomará muy a mal si digo que no hay en nuestros días ni un solo político con agallas para decir eso... ¡ojo!... improvisándolo?

Gaby Vallejo, Bolivia

Un libro que cuando le leí me gustó mucho, admirable por diversos conceptos, es *Del placer y la muerte*, de Gaby Vallejo, editado en Salta, Argentina. Es una pena que ciertas obras se publiquen así, a la buena de Dios, o de los dioses, en la provincia profunda, y no lleguen a la superficie metropolitana. Pero de todos modos me consuelo pensando que no de otro modo se publicó *Azul...*, de Rubén Darío, y encontró su camino. Y aunque se me podrá oponer como argumento que *Azul...* vio la luz del mundo en Santiago de Chile, la respuesta es que Santiago de Chile, en 1888, desde el punto de vista editorial era provincia. Si me apuran, y hasta sin que me apuren, se puede decir sin embarazo que lo sigue siendo.

El libro de Gaby Vallejo se centra en dos de los temas básicos del artista: el placer y la muerte, y los aborda como en una suite en tres tiempos –»Del placer y la muerte por los sueños», «Del placer y la muerte por los sentidos» y «Del placer y la muerte por el aire, por la tierra, por el agua y por el fuego»–, dentro de cada uno de los cuales surgen las variaciones simétricas que el epígrafe

promete: «El placer por la mirada» seguido de «La muerte por la mirada», y así sucesivamente. Una de las historias, en especial, «El placer por el agua», es muy bella y de las que se quedan grabadas en la imaginación del lector.

Y hay frases que por sí solas justifican ya ellas todo un libro: por solo ejemplo aquella que dice, en la página 21, «era el estreno de Adán y Eva en otros cuerpos». Cuando uno se ha pasado y se pasa la vida peleando con el idioma, tratando de rastrear y plasmar fórmulas felices para decir lo que casi no se puede decir ¡qué envidia siente uno al encontrarse con esa frase!

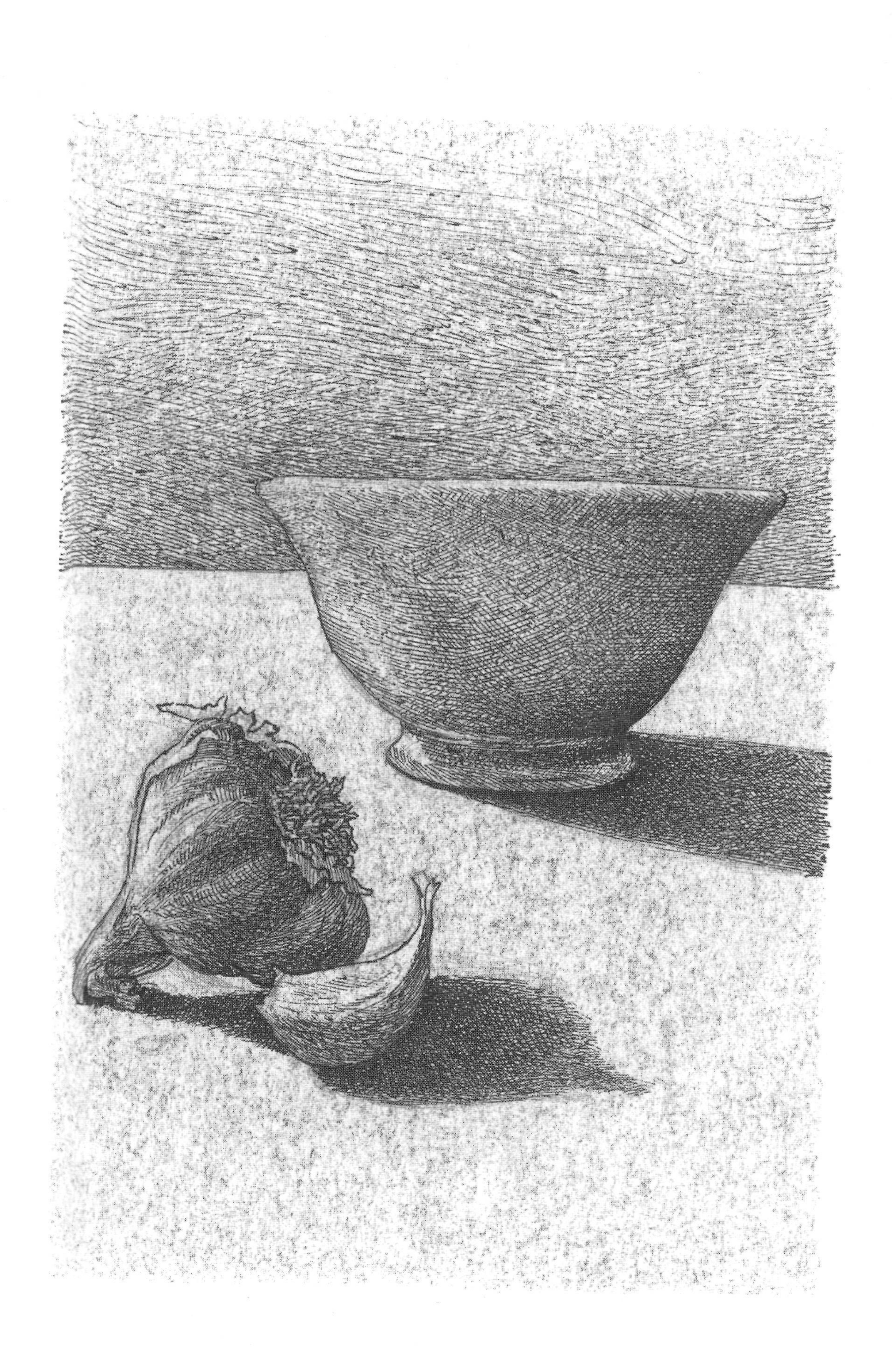
Cuenta Gaby Vallejo, en la página inicial de su obra, que al llegar a Lavigny, una pequeña ciudad suiza ubicada entre Ginebra y Lausana, empezó a sentir «el insondable misterio de lo que espera detrás de toda puerta. La entrada o la salida por una de ellas era suficiente para que se produjera lo otro. La puerta era el doble eje del que llega o del que parte». Y eso me hace recordar uno de los poemas más herméticos y hondos de la chilena Gabriela Mistral, de su libro *Lagar* y dedicado a las puertas: «Entre los gestos del mundo / recibí el que dan las puertas. / (...) ¿Por qué fue que las hicimos / para ser sus prisioneras?». Gaby Vallejo descubrió la llave para salir de esa prisión.

Del placer y la muerte me gustó mucho, lo leí de un tirón, lo creo bien armado y con mucha substancia, y sin embargo deja un regusto a poco, uno quisiera que fuese más. No es por hacer un reproche ni una crítica, pues el regusto a poco en realidad habla más bien en favor del libro, pero sí siente uno cierta extrañeza al ver que la autora no escribió nada, para redondear su obra, acerca de la muerte del placer y del placer de la muerte. No sólo pienso en Santa Teresa y en su «Ven muerte, tan escondida / que no te sienta venir, / porque el placer de morir / no me vuelva a dar la vida» y en su «Que muero porque no muero». Pienso también en esa insuperable imagen que nos regalara el pueblo andaluz cuando nombró al orgasmo «la muerte chiquita».

Son estas dos historias las que faltan, son ellas el regusto a poco de que hablé antes, y yo espero que la autora lo remedie en las muchas más ediciones que el libro se merece. ©



Creación



Patmos

Andrés Sánchez Robayna

Al principio fue un nombre, su sordo resonar.

¿Tan sólo un nombre? Bien sabes que así empieza,
        y tal vez así acaba,
la vibración del sol en la ladera, en los atardeceres
        de septiembre,
sobre el color del cardo,
un color indistinto,
entre la aceptación y el abandono, como
si se tratara de una luz final, brillando en los espinos,
y que nadie contempla. Empieza así.

Es el comienzo. Un nombre, dos sílabas que fluyen
como la lengua de agua en las orillas.
Se deslizan lo mismo que dos olas pequeñas
en la playa desierta,
y hacen sonar guijarros,
entrechocar callaos bajo la luz del tiempo.

El nombre. ¿No te deslizas tú, en la sombra,
entre nombres y orillas, entre los puros nombres
y la luz que redime?
No digas, pues, que un nombre es sólo un nombre,
hay la mañana en él, la tarde que se extingue, cernida
        por el tiempo,
dos sílabas que arden en el fulgor de julio.
Se agita el viento en ellas, y la caña silbante.

El nombre te llamaba. Conocías el signo.

Tal vez no haya otra cosa que conozcas,
ese sonido oscuro de los nombres, las palabras
oscuras,
los arquetipos,
como en la página de Hölderlin,
leída en julio,
cuando el sol es un rapto.

Vete a las sílabas
indestructibles.

Es el sonido oscuro que así llama
en las montañas de la isla.

Empieza así, en el cardo polvoriento.

Cercano,
pero difícil de alcanzar, el dios.

Esas palabras fluyen como el agua. Memoria,
tráenos,
danos agua inocente.
Agua clara en los ojos, en el rostro,
y que la seque, poco a poco,
el sol,
mientras, con avidez,
recorremos senderos,
los pasos
sobre piedras calientes,
y crece así la sed, el deseo de la tierra,
el anhelar que es una forma
del ver, y bajo el cielo devastado, sin nubes,
conoces otro modo de ignorancia.

¿Y a qué dios has venido a buscar en la isla,
qué peregrinación estás haciendo
entre los tamariscos y las olas?

Nada,
el sol,
el inviolado sol es el testigo,
nada
te será revelado.

Conocerás tan sólo el signo
del sol.

Las cabras bajan hasta los guijarros.

Memoria de palabras,
como el agua que fluye.
Al pie de montes inmutables,
pegadas
al paladar, como salivas
de adhesión a los mundos,
palabras que nos salvan,
pardos, carbonizados pastos,
el cáliz calcinado
del girasol altivo en la ebriedad.

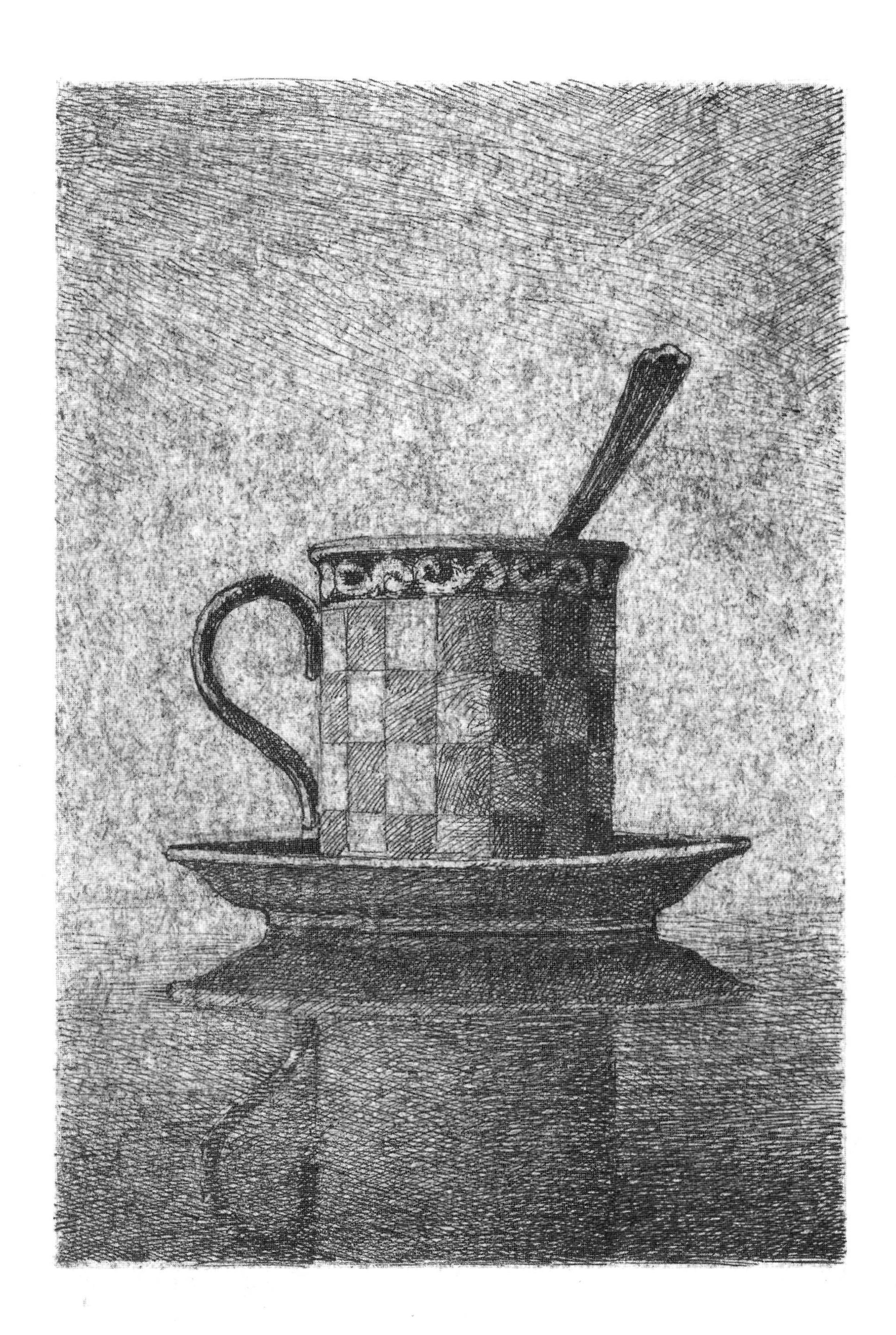
Duros signos,
esos que ves entre las piedras,
mientras caminas, y la sed aumenta,
y buscas el refugio de unas parras resecas.
Tendrá piedad su sombra,
te dará, cuando menos, un espacio
para cerrar los ojos, la cabeza apoyada
contra el muro. El blancor de la cal, alrededor,
te envolverá lo mismo que aguas invisibles,
oh Patmos de inocencia y de ignorancia.

Nada,
salvo ella misma,
la tierra silenciosa,
te será dado,
el aire que desciende de los pinos,
el silencio que rompe, súbitamente, un asno,
bronco, por los barrancos,
el roznido que rasga
y apaga la pinocha.

Las montañas del tiempo
miran pasar tus pasos.

Caminas otra vez. Regresas a los pastos
de la palabra, cruzas, en la tarde,
hasta las aguas del principio,
oh pastor de silencios, de la nada
ávida de una paz, la paz de Patmos. ©

Patmos-Tenerife.



Zona rosa
Blanca Castellón

Y ven la luz, solo entonces ven la luz,
con alas en la luz solo para amarse
Ernesto Cardenal

EMPAQUE AL VACIO

Enterito de los pies
a tu cabello

suave como recién
nacido en mi jardín

de tu tacto sumergido
en lo hondo de mi río

hasta la estrella que define
el brillo de tu ceño

enterito
redondo

sin salida
hacia el olvido

envuelto en las telas
de este asunto impenetrable

que acomodo a mi manera
al capricho de mi día
con palabras diferentes
al azar del diccionario

al antojo de la llama
que me llame

según la intensidad
de tu roce en mi cintura

así te nombro
así te guardo

para siempre
en mi poesía.

LOS DESTERRADOS

Se vieron

ojos cerrados
abierto el vino

se amaron

página en blanco
fuego encontrado

llegaron a ningún lado

regalo que los dioses
ofrecen a los exiliados.

MAYO CON VOS

Da vueltas y vueltas
alrededor del calendario

regresa al punto muerto
a la zona perdida

sube
baja
por el polo sin norte
abre
cierra cortinas

toma la luz

tira la luz
sobre la noche

la ventila en tu cuerpo
tu cuerpo es noche

tu cuerpo también
es un palacio oscuro

abre una palabra
y la deja abierta

para que la pise
tu nombre
cierra la palabra
en tu huella

la coloca en su boca

regresa a las hojas
del calendario

se queda en mayo.

Sobre sus labios
con tu nombre
cae la lluvia.

LOS JUGOS MILENARIOS

El olor de nuestro amor
quedó una noche de estas

como suele suceder

rezagado en sábanas
cabello y cuerpo

habló y me dijo
no te laves aun

aspira y llénate de mí
que vengo del principio

soy milenario como el mar

no hay fragancia
en el mercado que me iguale

respira en mi
el enigma de la vida

tus ancestros como vos
me conocieron

desde entonces no he cambiado

y eso es todo:

obediente me quedé por un buen rato
concentrada en el aroma del origen

en el oleaje del mar
tan parecido al nuestro

en los abuelos
en los hijos

y en los animales de la casa.

ALUCINACION EN CÁMARA LENTA

Es tarde y la cámara dispara
cae muerto un instante

resucitará luego en
una hoja brillante

ahí estaré más tiempo
del que puedas soportarme

será mejor que te encargues
de romper el retrato

será mejor que abraces
mi silueta en movimiento

será mejor que aflojes
el nudo de tu corbata

y desabotones tu camisa

todo será mejor fuera de cámara
sin resurrecciones posteriores

que echen a perder la efímera alucinación

PIEZA DE LUZ

Hay harta oscuridad
y lejanía

es hora de buscar una
palabra
rompe-espacio

haz de nuevo tu mirada
en sol mayor

como entonando
una pieza de luz

otra vez esa mirada que
te hace parecer un canto.

CRUCEROS 2

Inmersión en la quietud
paisaje verde

pétalos sueltos
sobre la almohada

dormite aquí

el edredón de plumas
y yo de nada

suficiente para llenar
el hueco de tu respiración

ya verás como renace el paraíso

arde el hielo en tu volcán
tarde o temprano
volverás al punto
de mi combustión
el hielo será
un pasado
de tu pasado

sólo el calor
y el futuro

somos.

No venías hacia mí y llegaste

la puerta estaba vacía
como siempre.

Conservé el traje
que usé en el viaje

la ruta oculta

y el mar sin fondo.

Es hora de
desviar la ofrenda.

Me gusta cuando hablas
y estás como presente

y mi voz te alcanza
hasta conseguir repuesta

doblás el periódico
sobre la mesa

te pareces al sol
cuando no quema.

Resulta que por vos
no me canso de ser mujer

de pintarme los labios
usar tacones
hacer dietas
besarte los pies
y otros majares
de dudosa
ubicación
de escribir poemas como éste y
como otros que no has leído nunca

resulta que me importa menos el precio
del petróleo o el humor de Chavez

que un par de días de esos
en que pareces distante

y me siento como Plutón
expulsado de su sistema solar.

El Líbano interpone sangre
dolor y polvo

ceniza y tela negra se cuelan
en la humedad del amor

en el brillo de labios mancomunados
besoabiertos.

¡Dios!
como vas trenzando

la vida
la guerra
la sangre
la ira
el amor
un cuerpo
un desnudo perfecto
el David de un artista
y la Piedad recreada
en cada rincón de
oriente
y occidente

porque me entregaste
una resma de hojas
para recoger palabras

es duro recoger palabras
en el sepulcro del usurero

aquí en la página
parpadea
el dolor mayor

los menores
que se duerman
temprano
ojo nuclear
veámonos

luminosa muerte
con olor a Manhattan
y sabor a jalea de fresa
colores promiscuos

aurora
falla la electricidad

mamíferos que somos
bebámonos

es posible.

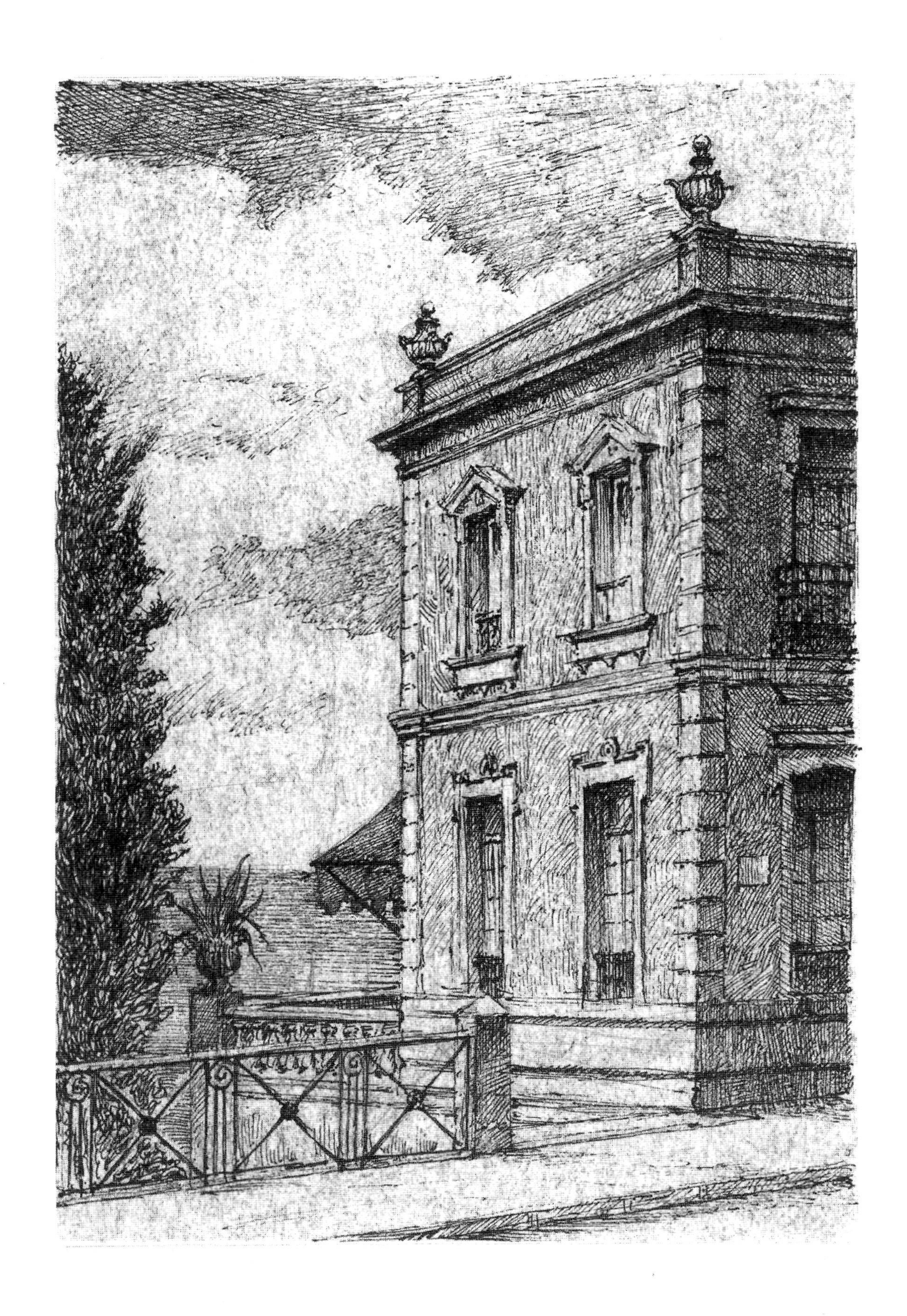
Ya ves como
parece contaminarte
el agua de mi fuente?

Tengo la mirada resuelta
enfrascada en la fuerza
de mi propia gravedad
Al final del camino

todos esos árboles
haciendo señales obscenas

apuran mi decisión
de tomarte en las rocas. ©


CH
Punto de
vista



Álbum de fotos de Tomás Segovia

Rafael Espejo

La pérdida es más nuestra que lo perdido
Tomás Segovia.

Con motivo de la reciente entrega del Premio Internacional de Poesía Federico García Lorca 2008, la poeta cubana Milena Rodríguez recoge en antología[1] una generosa e ilustrativa muestra de todas las edades creativas de Tomás Segovia (desde los 24 de su primer libro hasta los actuales 82), en edición acompañada de un breve pero oportunísimo, clarividente prólogo que aporta su grano personal a la extensa glosa filológica sobre el hispano-mexicano, y que servirá igualmente a los lectores neófitos para localizar, entender y asumir mejor una obra vieja y nueva, en marcha.

Y prueba contrastable de que el poeta no ha dicho todavía su última palabra es el título que acaba de ser publicado en España y que reúne la producción inédita (nada menos que 82 poemas) acumulada durante dos años[2]. Tomaremos estas dos novedades editoriales (y sobre todo *Aluvial*, el libro que estrictamente ahora presenta y que alcanza las más altas cotas de sabiduría, talante y sensibilidad poéticas de su autor) como pretexto para volver a explorar un mundo complejo y familiar a partes proporcionales.

La totalidad de los poemas citados los encontrará el lector en esos dos títulos, y en cada momento indicaré en nota a pie su pertinente referencia bibliográfica y su paginación dentro de susodichas ediciones.

---

[1] Tomás Segovia: *Sin nada en otro sitio. Antología Poética* (Edición, selección y prólogo de Milena Rodríguez). Colección Granada literaria, 2009.
[2] Tomás Segovia: *Aluvial (Poemas 2007-2008)*. Pre-textos, 2009.

1. Al nacer nos exiliamos

El primer acercamiento a la poesía de Tomás Segovia hay que hacerlo considerando la condición de exiliado precoz del poeta. Y, sin embargo, un niño –cualquier niño– que a los 12 años ha de abandonar –por las razones que sean– su país no es estrictamente un exiliado, todo lo más un hijo de exiliados. Sus raíces son poco profundas y tiernas todavía a esa edad, no han tenido tiempo de agarrarse con firmeza a una tierra, a sus costumbres. A quienes nacen y se quedan, a aquellos que maceran el yo bajo unas circunstancias estables, a esos pronto les asalta la propensión al mito de la identidad, de la genealogía de la tribu, de una suerte de nacionalismo simplificador. Pero todo origen, para quien ha hecho del mundo entero su hogar, es insuficiente. Hablemos entonces sin ambages de un hombre desarraigado, y por lo tanto errático, y por lo tanto desestructurado –como se dice ahora–, un hombre sólo perteneciente a sí mismo, siempre desde un punto de vista humano antes que político, histórico, social o literario:

SER DE INTEMPERIE[3]

¿Qué podrá evocar el Nómada que no sea desnudez y no esté a la intemperie? La fuerza que ha abrazado es tener siempre sus casas recorridas por el viento, su lecho siempre en alta mar, su corazón distante siempre entre lluvias y neblinas. Y sin partidas, en una sucesión interminable de llegadas, pues ha visto en el río de los días que ninguna jornada pudo ser la primera, y sabe que no existe para él reposo, que todo descanso apoya sobre alguna raíz su peso. Nacido en los caminos, su destello es saber que todos han venido sin saberlo de otro sitio, que donde ponen su origen es allá donde empieza su ignorancia, que se hermanan de otro modo que el que creen. Su tiniebla, el terror de no sembrar por fin en la tierra sus huesos.

---

[3] De *Partición* (1976-1982). P. 144.

2. La realidad es un mito

Aceptada, pues, desde muy temprano su condición de mota de polvo a la deriva, gusta de tratarse así, a modo de fábula, por no decir de ciencia ficción:

EL ARROYO[4]

Del fondo helado del arroyo aquél
vi levantarse un rostro que fue el mío.
«He vuelto (dije), esta es mi mano.»
Se acordaba de todo:
de cuando él y yo aún no nos conocíamos
y éramos uno, absorto y sin historia;
de cuando lo perdí, cuando bajé los ojos,
cuando no quise ya ser su guardián.

Todo estaba con él bajo las aguas lívidas:
tres ramas que eran mi niñez;
aquel trémulo estanque: toda mi pureza;
el olor del ligustro florecido
que era el consuelo todo de la vida.

Y él, callado, dormido
con los ojos abiertos bajo el agua glacial,
veía todo aquello
en la serena luz difunta
y me esperaba hundido en su alma fiel y fría,
hermano ahogado y limpio.

Al mito lo que es del mito. Pero cuando todo es mito, y un poema tras otro el ser humano lo es, la existencia –así: en abstracto– se levanta sobre un eje de tres coordenadas, también abstractas: el tiempo (que es su verdadera patria; «huésped del tiempo», se llama a sí mismo), la materia (sensorial y caduca) y el pensamiento (la conciencia de sí como parte de la conciencia de todo lo

---

[4] De *Anagnórisis* (1964-1967).

demás). Una simple regla de tres que a cada formulación responde con una solución nueva, porque cada instante viene preñado de infinitesimales posibilidades.

Tomás Segovia hace entonces del mundo un territorio enigmático y desconcertante desde el momento en que las preguntas que le lanza son constantemente modificadas por sus variantes respuestas. Nada permanece, que diría aquél, y sin embargo nada es nuevo. En ese cruce de caminos entre apariencias y sentidos se erige una señal que indica las direcciones que se abren al caminante; pero ese cartel señala juntamente los cuatro puntos cardinales, más el cielo y la tierra. Dado el caso, mejor sentarse en una piedra al margen del camino y augurar hacia adentro a dónde nos llevaría cada dirección, y entretenerse escuchando la respiración del viento, y mirar el brote verde que despunta en aquel tallo, y sentir por un momento cómo se desperezan las fibras de ese tallo.

3. Mirar es ser lo que se mira

Somos, digámoslo así, materia caduca con conciencia caduca. Nuestra existencia no pertenece a nadie, ni siquiera a nosotros mismos; de manera que no es ilícito situar dos irrealidades a un mismo nivel, frente a frente. Si la persona que mira es consciente de la insignificancia de su mirada, ¿qué la separa del objeto que mira, sea cual sea su calidad: vivo, inerte o inanimado? «Sólo podemos escuchar de veras/ aquello a lo que hablamos»[5]. Ese es el método que siguen la mayoría de los poemas de Tomás Segovia: conversar con un correlato objetivo o imaginario, inmediato o mental. Y de ese diálogo a una sola voz –pues el correlato, aunque no tome la palabra, de alguna manera dirige o deriva el discurso del poema– a partir de ese tipo de diálogo, decía, se levantan dos modos de paisajes: el interior (moderado por un yo contemplativo, casi estático) y el exterior (personificado en las muchas y diversas manifestaciones de la Naturaleza: el sol, el frío, el cielo, las plantas, el viento, el mar, etc.). No siempre sucede, pero a menudo confluyen en el mismo texto, y entonces la voz del poeta

[5] De *Aluvial*. P. 59.

es la voz de la humanidad que es la voz de la creación toda: «No soy yo es el mundo quien no quiere moverse»[6]. Y el asombro de reconocerse en lo otro, en lo ajeno, dota de una irresistible fantasmagoría cualquier intento de conocimiento. Y uno, al otro lado, no puede sino agradecer el hallazgo de esa trinidad: conocimiento, asombro y fantasmagoría.

Hemos salido a la terraza
A mirar la tormenta
Por si acaso pensamos distraernos
El cielo nos envía irreverentes ráfagas
Que azotan nuestros rostros
Y no nos dejarán desatender
Esta desmesurada exhibición de fuerza
Y su enceguecedor estertor epiléptico
Y nosotros delante del bárbaro despliegue
A salvo y dándonos la mano
Paladeamos como nunca antes
La dicha de ser dos[7].

4. Un yo caleidoscópico

A medida que recorremos los libros de Tomás Segovia vamos comprobando cómo se agudiza una de sus obsesiones favoritas: multiplicarse, mirarse en perspectiva, reconocerse en las sucesivas personas que ha ido siendo, pronosticar las que pudiera ser, abrazarse en el tiempo. Si en los poemas de juventud el yo poético gustaba de merodearse para comprenderse, esa misma actitud contemplativa irá sustituyendo, a lo largo de los años, el afán de conocimiento (o mejor: de integración con el mundo que le rodea y del que forma parte) por el simple gusto de la compañía. Así, de un provocador «Anti-yo»[8] (que comienza desafiante: «No soy el que yo digo/ Soy el que dices tú», para continuar desafiante más:

---

6 De *Aluvial*. P. 14.
7 De *Aluvial* (2009). P. 100.
8 De *Terceto* (1967-1971). P. 125.

«En lo que ignoras en lo que deformas acepto mi falsía»; y acaba: «Mi luz está tramada de tus reglas/ Nuestro coloquio de ignorarlas.») a los entrañables, lúcidos y emotivos poemas de amor que se dedica en la última entrega, donde evoca y recrea su infancia –tan lejana ya, tan irreal– al tiempo que ofrece un testimonio, quizás involuntario, de la senectud. Y, sin embargo, ya digo, el carácter es el mismo: desnudos interiores, poemas sin escenas, sin anecdotario, sin sentimentalismos, sin certezas definitivas. Un desdoblamiento perpetuo, una superposición de planos que afortunadamente complica toda tentación de retrato:

Inaplacable infancia
Es cierto que si tuve todo
Fue sólo porque todo me escapaba
Todo fue como el agua inapresable
Como el aire sin huella
Después tuve que aprender
A ahorrar el hambre
A administrar el hueco
Cada cosa a su hora
Cada día en su día
Y es cierto que no todo lo perdí
Exiliado en mi historia
Tan lejos de mi vida
Pero cierto también
Que no me he consolado nunca
De aquellos días frente al precipicio
En los que fui eterno
Aquellos días en que cada hora
Ocupaba ella sola todo el tiempo[9].

5. Felizmente existencialista

Ante tales axiomas, está claro que en Tomás Segovia vive un poeta romántico: apátrida, huérfano, arrojado al mundo y sus

[9] De *Aluvial*. P. 60.

incógnitas, solo ante la inmensidad de los cielos. De ahí sus aspiraciones cósmicas, de ahí la solemnidad de sus invocaciones (dioses, Destino, Alegría[10], etc.), de ahí la humanización de la Naturaleza y viceversa. Cierto que estamos desamparados en mitad de una infinitud desconocida a la que pertenecemos, que somos hijos de casualidad y que, a más inri, conocemos el desenlace que a todos nos aguarda. Y sin embargo, o por eso, ser dueño de nuestra propia nadería nos da pleno derecho a gestionarla con absoluta libertad, a vivirla intensa y conscientemente, a cantarla. A cantarla incluso cuando se presiente el fin, cuando las sombras de lo fatal se acercan con la intención de ensuciar los días:

No se acaba el renuevo
De estos intermitentes desembarcos
Seguiremos contando
Con estos apacibles días
De nublado y cordial contentamiento
Aplazada la prisa
La ambición dormitando a nuestro lado
Estos días morosos en que nos seduce
Más el lento paseo que el exaltante viaje
Receptivos y ociosos sólidamente leves
Seguros de que toda nuestra carga
Que ni se quedó en casa
Ni pudimos dejar en la cuneta
Y sigue con nosotros
                                        sin embargo
Hoy no pesa –sostiene[11].

Para convertir esa amenaza eterna en una apología del instante, el vértigo en gozo y gratitud, es necesario un ánimo profundamente vitalista. No se me ocurre nada más valiente –más existencialista– que responder a la inminencia de la desaparición con un

---

[10] A la que trata como versión doméstica y verdadera de la «Felicidad», concepto del que huye por tópico más o menos imperialista cuya persecución produce precisamente el efecto contrario: la insatisfacción, la frustración. Véase el poema titulado así, «Alegría», perteneciente a *El sol y su eco* (1955-1959). P. 46.
[11] De *Aluvial*. P. 92.

ejemplo de intemperie amable. Es otra de sus muchas lecciones de humanidad: mientras quede algo de tiempo, el presente es una buena ocasión para el himno.

A este respecto me gustaría señalar el colofón con que el poeta clausura *Aluvial*, una suerte de epílogo titulado «Trébol» y que sucede a una serie de poemas de algún modo acongojados ante la inminencia, repito, de la muerte. Cuando uno, como lector curtido en partes y mitades, se espera un cierre cuanto menos resignado, se encuentra con un conmovedor trébol de tres hojas –que es el trébol que simboliza el amor– para volver a celebrar con el poeta lo que he apuntado antes: contra el recelo a lo que viene la elegía a lo que aún tenemos, que no son brasas moribundas sino auténticas hogueras de interior. Tres magníficos poemas de amor que desmienten lo que el tiempo y su leyenda se empeñan en hacernos creer, y que radiografían la edad espiritual –suma de la sentimental y la intelectual– de Tomás Segovia, que poco tiene que ver con su edad cronológica.

6. Sopla el tiempo a favor

Una dicción sólida, canónica y a la vez laberíntica –la ausencia de signos de puntuación nos pierde por los recovecos psicológicos del lenguaje–, con versos rimados junto a versos blancos, anuncia que la poesía de Tomás Segovia no quiere casarse con ninguna moda, que aspira a trascender no sólo a su contemporaneidad sino a cuantas versiones del concepto «contemporaneidad» hayan de venir. Poemas que cantan a favor o en contra del tiempo pero que, no obstante, se quieren atemporales movidos precisamente por una vocación de universalidad: «la famosa victoria sobre el tiempo/ Que tan calladamente soñé siempre»[12]. No es por tanto de los poetas que pretenden interactuar con sus coetáneos ni interceder en las numerosas y varias actualidades políticas, históricas o sociales de aquí y de allá[13]. Su poesía está hecha

---

[12] De *Aluvial*. P. 63.

[13] Él mismo reconoció, durante el discurso de recepción del Premio Internacional de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo en 2005, que le

de un presente idealizado, no del todo real (o no por lo menos de intención realista), detenido.

Así, es fácil aceptar que en su poesía aparezcan hermanados el tono elegíaco y el desamparo ontológico. Su obra (no sólo la poética, también la ensayística, la narrativa y la dramática) se aplica a hurgar y renovar los misterios humanos más primitivos, los que han sobrevivido a todas las eras de la humanidad, los que no responden a coordenadas espacio-temporales sino a las auténticas señas de identidad de la especie: la doble vida en la memoria; el destino, que acaba siempre en muerte; los anhelos vivificadores; el lenguaje como hilo umbilical entre dos soledades (o su reverso la incomunicación: «Toda palabra y no sólo el enigma/ Es una loca tirada de dados»[14]); el amor, que nos ampara y rejuvenece; el incesante goteo del tiempo. Asuntos que, pasados por el tamiz de su artesanía, nos son devueltos más misteriosos si cabe, más ecuménicos:

DÍA ERRANTE

Este día plomizo y frío
Con su fina llovizna ingrávida
Sus ojos soñolientos
Sus árboles desnudos que se yerguen
De cara al cielo bajo apretando los dientes
Su lúgubre penumbra ensimismada
No ha nacido aquí hoy
Llega desde otro sitio
Ha andado por el mundo desde siempre
Como un oscuro pensamiento errante

Nos trae de lejos su nostalgia extraña
Su fiel insumisión

---

sorprendía esa concesión, pues no consideraba digna de reconocimiento una ética y una poética tan poco condescendientes con sus contemporáneos: «¿Qué es lo que yo consagro? Yo no pertenezco ni a un país ni a otro, ni a ningún grupo, generación o corriente literaria». Queda claro, entonces, que su condición de exiliado no le hace escribir poemas para exiliados, si no incluso para exiliados.

[14] De *Cantata a solas* (1983).

Su proba extranjería insobornable
Y nos repite a solas en su rincón sombrío
Que sólo es puro y fuerte el pensamiento
Que alienta en la intemperie[15].

7. El círculo vicioso

Soy un mal comentarista que disimula peor. Porque cada una de las semblanzas con pie de foto que he mostrado aquí de manera parcial, son en realidad detalles de un gran retrato. Cierto que de alguna manera ha ido alternándose la voz moderadora en la historia del discurso de Tomás Segovia, pero de manera simultánea: a veces sus poemas saben más lenguaje y otras veces saben más a filantropía sin oropel, aunque sin dejar por ello de abordar en el mismo trance sus otras inquietudes: el todo en lo uno y lo uno en el todo. Sin categorías puras. Sin compartimentos estancos.

Procuraré entonces de corregirme con una moraleja total: sus poemas reunidos ofrecen un prolongado y confortante viaje espiritual hacia el conocimiento; el examen de uno mismo y de su cuerpo como ser vivo –producto de un azar ininteligible– y el conocimiento del mundo exterior en el que se desarrolla, el paréntesis de tiempo que le ha tocado vivir. Por eso, si volviese ahora al principio y hubiese de ensayar una definición, no cabría decir poeta del exilio. Su poesía trasciende sus propias circunstancias, quiere que en ella se identifique un mercader italiano del S. XVI, un chino del S. LXVIII y tú. De eso se trata, de que todos seamos Tomás Segovia.

---

15 De *Misma juventud (Poemas 1997-1999)*. P. 326.

Memorias del subdesarrollo 41 años después

Jessica Rodríguez Sánchez

¿Por qué *Memorias del Subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1968) está considerada la mejor película latinoamericana de todos los tiempos? Y sobre todo, ¿por qué pasados 41 años no ha envejecido conceptual y estéticamente? Ese modo de ser actual de forma tan contundente apunta no solo hacia la lucidez analítica de su director, que logró un examen crítico y activo de la nueva sociedad emergente, sino hacia cómo la propia sociedad cubana no ha desactualizado el discurso del filme, permitiendo que las inquietudes que suscitó casi medio siglo antes continúen vigentes en el imaginario cubano contemporáneo.

La Habana 1962, Sergio, un joven burgués lacerado por sus contrariedades ideológicas, resuelve quedarse en Cuba como asistente impávido del proceso revolucionario, mientras sus padres y esposa se exilian hacia Estados Unidos. Su inestabilidad política lo sustenta como mero espectador de una sociedad trémula y plena de nuevos propósitos. Acabada su realidad anterior, de la que ya no se siente parte, tampoco consigue unirse al proceso revolucionario establecido en la grandes capas de la sociedad. Admite con conformismo y cierto cinismo el alejamiento y rechazo del cual son blanco definitivo los de su clase tras el triunfo de la Revolución.

Se tiene que comenzar aclarando que a pesar de todas las especulaciones de la crítica, que a ratos ha pretendido encontrar un discurso contestatario en la cinta, se trata sin duda alguna de un cine con clara intención militante (teniendo en cuenta que la obra cobra valores añadidos que trascienden la intención del autor); solo que no apela a los típicos recursos que ensalzan desde la evidencia los valores revolucionarios, ni se trata de un panfleto

estricto y pueril. Con esta cinta se eleva a un plano superior la apreciación crítico-revolucionaria en los primeros momentos del proceso; y en este salto cualitativo tuvo una importancia definitiva el tratamiento de la ambivalencia en el punto de vista, ese debatirse entre lo subjetivo y objetivo como nivel de realidad.

Era casi una característica propia del cine militante el tratamiento objetivo en las cintas, y Titón no pretendía hacer una película objetiva: para lograr un análisis profundo del contexto se precisaba ahondar en las complejidades subjetivas del ser como individuo, no como masa ¿Y cómo lograrlo si de algún modo anular a la masa cómo ente pensante y movilizador suponía entrar en contradicción con los cimientos del propio sistema?

Aquí es que aparece Sergio: el filme discurre entre su óptica como personaje y la óptica propia del realizador, en oposición (aunque puede dilucidarse cierto acercamiento y compasión del director para con su criatura intelectual). La nueva realidad revolucionaria es vista desde distintos ángulos: la realidad primera, que se nos muestra arropada por los juicios y el examen crítico de un personaje protagónico que cuestiona escéptico la Revolución desde el cristal pequeño burgués, y luego la realidad que se nos advierte a partir de imágenes documentales que suponen mostrarnos diversos momentos de la Cuba en Revolución de forma más *«objetiva» (*Claro que el grado de objetividad es relativo desde que fueron especialmente elegidas y editadas, por el autor; esta realidad objetiva no es otra cosa que la *idea* de Tomás G Alea sobre lo que era la realidad objetiva). Este punto lleva la militancia cinematográfica a un nivel otro, al exponer diversidad de criterios sobre el proceso político en cuestión, y lo que es aún más importante, criterios perspicaces y razonables en conflicto con la ideología del proceso; Alea nos propone un personaje muy atractivo: inquietudes intelectuales, clase media, comentarios avispados, capacidad profunda de análisis, sentido del humor, éxito con chicas guapas; es el personaje con el que se nos hace imposible no emparentarnos de algún modo, que nos seduce y nos va convenciendo, y terminamos pensando como él, y sufriendo esa melancolía intelectualoide y hermosa que es muy suya. Ese es el objetivo de Alea, lograr una relación de aproximación espectador-personaje para luego en el distanciamiento mostrarnos como aún (1968)

nos identificábamos con el pensamiento pequeño burgués. Se trataba de ayudar al espectador a conocerse a sí mismo y demostrarle cuán ligado estaba a una ideología que se consideraba arcaica y reaccionaria, y que supuestamente no tenía cabida en la nueva sociedad socialista.

La verdad es que a medida que la película progresa dramáticamente, Sergio comienza a develársenos como un personaje derrotado (no asumamos que por tanto menos atractivo), que no se ha ido de Cuba, pero que tampoco se ha quedado, no forma parte del proceso: es su espectador pasivo; necesita observar el nuevo contexto social desde arriba, desde su balcón del Vedado y con un telescopio, precisa de un aparato que le ayude a ver de cerca porque él no está cerca. Esta escena de Sergio observando La Habana a través un telescopio marcó todo un hito dentro del Nuevo Cine Latinoamericano por su capacidad de síntesis y por como es metáfora sutil, fría, nada apasionada, nada brusca de lo que era la clase media alta cubana. Otra secuencia que es clara metáfora visual de la distancia que guardaba Sergio del proceso político-social que acontecía es la que narra la visita del personaje a la residencia de Ernest Hemingway en Finca Vigía, que se me antoja un modo muy perspicaz de analogar al protagonista con el escritor norteamericano, y de enriquecer la caracterización del primero. Hemingway vivió muchos años en la isla, pero no intentó formar parte de ella en su verdadera magnitud. Estaba y no estaba a un tiempo. En realidad este era un espacio subdesarrollado que le servía como locación, pero no influía en sus conflictos, siempre hubo una marcada distancia entre su mundo y nuestro subdesarrollo (Y para nada consiste esta apreciación en un juicio moral o un cuestionamiento a la postura del escritor frente a nuestra realidad). Sergio encarna este espíritu, no puede participar junto a la masa violenta y subdesarrollada en un proceso, es un asistente no activo que cuestiona desde el alejamiento, le es imposible acercarse y mirar desde la multiplicidad, ya que en sí mismo es símbolo de una ideología antiplural.

Desde un inicio Sergio logró involucrar a los espectadores en sus dudas, servirles como espejo, pero nunca consiguió ser rechazado de manera rotunda por el público. Sus consideraciones personales, a ratos cínicas, sobre la situación social, sobre política,

sobre la cubanidad en general resultaron un aliviadero para un público que, harto de panfletos y disertaciones corales, necesitaban escuchar un discurso desde la individualidad, más que un personaje rechazable, Sergio resultó un modo hacer sentir al espectador como *sujeto*. Aquí la película de Alea comienza a cobrar nuevas lecturas, lecturas que le fueron atribuyendo el entorno social y cultural en que se encontraba situado el público cubano. Sin dudas se consiguió el proceso de aproximación espectador-personaje pretendido por el autor en la primera parte de la película, no obstante, el proceso de distanciamiento que era necesario alcanzar ya en la segunda mitad del filme para poder cuestionar al protagonista y la ideología que representaba no se logró del todo, y no cuestiono a Titón, su criatura intelectual había sido matizada de una forma tan magistral que comenzó a cobrar autonomía. El distanciamiento no se logra ni siquiera cuando Sergio comienza a descubrirse como un ser fracasado o cuando la cadena de acciones dramáticas trata de hundirlo ante los ojos del espectador: tuvo sexo con una menor y no se muestra del todo arrepentido. Al público no le importa en lo absoluto, él sigue siendo el *héroe*, sus dudas y su fracaso son tan seductores que todo se le hace lícito: ante un contexto de grandilocuencia y arengas de victoria esta conducta de Sergio, que denota claramente imperfección, resulta un respiro para aquellos que no han dejado de creer que fracasar es algo permisible, que no todos tenemos que ser fuertes y triunfadores. La Revolución había creado para el ciudadano el modelo del Hombre Nuevo, donde no cabían dudas de tipo moral y ético, pero la realidad responde con la típica frase popular muy simple pero muy certera: nadie es perfecto. Y la duda está en la naturaleza humana.

La película tiene sus antecedentes en la novela homónima del también cubano Edmundo Desnoes, que ya proponía un profundo diálogo con el yo interior del personaje; aunque algunas escenas fueron surgiendo ya en el decurso del rodaje el resultado cinematográfico guarda íntima relación con el texto literario. No se puede dejar de mencionar que para conseguir esta magnífica cinta, tan seria desde el punto de vista conceptual y semántico, Titón se valió de su exquisito dominio de los recursos cinematográficos. En especial del montaje, que destaca por su osadía y

genialidad al proponer una estructura dramática que permitía que cada uno de los capítulos que la conformaban tuviesen cierta autonomía estructural y a un tiempo estar conectados por elementos que debían ser asociados por el propio espectador, que no podía mantenerse pasivo durante el filme, por el contrario, debía ayudar a conformarlo. No estamos frente a una típica construcción ternaria exposición-peripecia-distensión, estamos ante una propuesta más inquietante, que parece progresar a partir de relaciones en el propio texto. No obstante, el personaje no deja de progresar, aunque creamos ya saberlo todo sobre él y sentirlo muy cercano, no dejan de aparecer elementos nuevos, enriquecedores, que hacen progresar la acción y la tensión dramática. Esta progresión fluye sin dificultad, incluso cuando la narración parte sobre todo desde la primera persona y se apela a la entrega de información en gran medida desde la voz en off y su interacción con las imágenes, que crean significados a ratos desde la analogía y a ratos desde el contraste. El tratamiento del yo permite acceder también a una idea, digamos interior, de Revolución; sus consecuencias no visibles, sus transformaciones no objetivas: algo ha cambiado en el cubano para siempre, y no se trata solo de las tiendas, las armas o las pancartas.

Ya decía el propio Titón que deseaba mucho que la película envejeciera, que perdiera su *significación primera,* pues perdería su sentido cuando Sergio no ejerciera su influencia sobre el espectador; y eso solamente sería posible en el momento en que los últimos restos del pensamiento burgués desaparecieran de nuestra sociedad, cuando ni un solo hombre o mujer pudiese sentirse identificado en la butaca del cine con ese ambiguo, imperfecto y atrayente personaje sin cabida en nuestro sistema socialista. Claro, para lograr esto serían necesarios también grandes logros a nivel social (no solo a nivel ideológico) de modo que el nuevo orden no generara inquietudes o insatisfacciones en el sujeto.

Memorias del Subdesarrollo sigue ejerciendo en un público muy diverso y cada vez más joven un efecto definitivo de desconcierto e inquietud. Se puede decir que es la película de cabecera de las jóvenes generaciones de cineastas e intelectuales cubanos. Y las preguntas vienen a ser ¿Por qué no ha envejecido la película? ¿Por qué como decía Gutiérrez Alea no ha quedado *simplemente como*

testimonio de un momento de la lucha? ¿Será acaso que nuestra sociedad no ha permitido que su discurso pierda vigencia? ¿Por qué nos sigue conmoviendo su antipluralismo a ratos insolente? Creo que son preguntas que quedan por contestar, que debemos hacernos para dar terminación feliz a la película, que no acaba de terminar, pues en cada etapa que vamos atravesando como nación va cobrando nuevas lecturas y nuevos niveles de significación.

Eso sí, la cinta no nos presenta soluciones: incita a la búsqueda y al autoanálisis, las soluciones las tenemos que buscar nosotros mismos. El final no nos plantea una respuesta, ni siquiera un cierre preciso. No hay una resolución al conflicto, sino que el conflicto se plantea indefinidamente. Es un paternalismo absurdo y contraproducente el cine que pretende resolver incógnitas; acá Alea no concluye una historia sino que propone nuevas expectaciones. No viene resolver nuestras vidas como cubanos y ciudadanos del mundo, nos arma de elementos, nos brinda incertidumbres, nos arropa con el ¿Por qué? ©

Rubén Darío en 1910

Francisco Javier Díez de Revenga

A cien años de la publicación de su penúltimo libro, *Poema del otoño y otros poemas*, que apreció en Madrid en 1910[1] y de la escritura del larguísimo *Canto a la Argentina,* escrito en mismo año por encargo del diario *La Nación* de Buenos Aires, con motivo del primer centenario de la independencia de la República Argentina, hace ahora doscientos años (25 de mayo de 1810), nos planteamos una vez más la vigencia de Rubén Darío, utilizando un título de Guillermo de Torre[2]. La poesía de Rubén Darío suele valorarse actualmente desde dos puntos de vista complementarios. Por un lado, hay que destacar la trascendencia histórica de sus innovaciones en el campo de la poesía en lengua española. Por primera vez, desde el descubrimiento de América, las innovaciones vienen desde aquel lado del Atlántico a éste, y la metrópoli acoge la fuerza expresiva del arte de Rubén como la única posibilidad de renovación que la lírica decimonónica en España, en la segunda mitad del XIX, no había logrado.

Rubén no sólo es el más importante poeta del modernismo hispánico, sino también su máximo promotor y el permanente difusor de sus novedades a este lado del Atlántico[3]. Poderosamente influido por las poéticas simbolista y parnasiana francesas, pero también con una notable formación clásica greco-latina y una educación literaria basada en la lectura de los clásicos españoles, consigue Darío una simbiosis de diferentes culturas entre las que

---

[1] Rubén Darío, *Poema del otoño y otros poemas*, Madrid, Biblioteca del Ateneo, 1910.

[2] Guillermo de Torre, *Vigencia de Rubén Darío y otras páginas*, Madrid, Guadarrama, 1969.

[3] Francisco Javier Díez de Revenga, *Rubén Darío en la métrica española y otros ensayos*, Murcia, Departamento de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Murcia, 1985.

no está ausente el orgullo indigenista que transporta a toda América y trae a España con el cultivo de una poesía muy innovadora en cuanto a los recursos estilísticos, la lengua poética y la métrica.

De otro lado hay que valorar la poesía de Rubén como obra personal, en la que tanto entran en juego el intimismo heredado del romanticismo y del simbolismo francés, la recuperación del sentido del arte en la creación poética, heredada del parnasianismo francés, como unas incipientes consideraciones sociopolíticas, premonitorias respecto a América de lo que habría de ocurrir a lo largo del siglo. Elegante, cosmopolita, fastuoso, emprendedor, su arte no oculta por ello la grandeza de un alma atormentada, preocupada por el destino del hombre y de su relación con la naturaleza y el mundo que no dejan de tener interés hoy.

Poeta muy admirado en su tiempo, seguido por generaciones de forma más o menos visible, mantiene hoy su trascendencia para nuestras letras tanto desde el punto de vista histórico como poético. Su aventura humana, expresada en algunos de los poemas más sinceros escritos en nuestra lengua, no ha dejado de interesar, y aun hoy ofrece matices de reflexión que aún no han sido superados.

Tras la publicación de *Cantos de vida y esperanza*, obra cumbre del poeta nicaragüense, la poesía de Rubén continuó su camino, aunque los hallazgos del libro de 1905 y la categoría del conjunto que tal volumen representa, no volverán a repetirse. En 1907 publica un nuevo libro, que titulará con el de su primer texto *El canto errante*[4], un poema de gran interés para conocer al poeta de los años ya, inevitablemente, decadentes de su poesía. Porque, en efecto, la composición nos presenta al poeta que atraviesa, vagando, un mundo variopinto, incardinado en civilizaciones diversas, en busca de la armonía y la eternidad. Poema muy nostálgico y altamente impresionista, representativo, desde luego, del estilo surgido tras *Cantos de vida y esperanza*.

En este libro figura también un poema de singular interés, por lo comprometido de su contenido: «Salutación del águila», el elogio de los Estados Unidos, que escribió el poeta con motivo de la Conferencia Panamericana de Río, a la que asistía como secretario

---

[4] Rubén Darío, *El canto errante*, Madrid, Biblioteca Nueva de Autores Españoles, 1907.

de la delegación de Nicaragua. El poema da la impresión de ser un elogio sin tapujos del vecino del Norte, lo que supondría un cambio radical en la actitud política de Rubén, tras poemas como «Salutación del optimista» o «A Roosevelt». Pero lo cierto, es que no lo es tanto ya que, bien mirado, el poema no es sino un canto a la paz y a la cooperación internacional, muy adecuado para la reunión a que estaba dirigido, en la cual el papel del más poderoso, el americano del Norte, era básico e inevitable para el progreso de los nuevos países del Sur y del Centro. Un poema pacifista donde los haya, en el que Rubén vierte su ideología cosmopolita e internacionalista, militada por él desde el principio. Pero el poema fue interpretado como un signo de debilidad emocional e inestabilidad en el poeta, que, decadente, sufrió muy duras críticas, a pesar de que lo que realmente hacía Rubén era centrar su pensamiento sociopolítico en una actitud pacifista, presidida por un sentido práctico, adquirido por la experiencia y sabiendo que, sin EE. UU., nada en el resto de América era posible. La historia le ha dado, lamentablemente, la razón.

Y, a partir de ahora, el pacifismo y una clara visión de la realidad guiarán sus visiones de América, y que se hacen muy patentes y culminarán en las últimas estrofas de «Canto a la Argentina». Un buen ejemplo, de esta renovada concepción de la realidad, aparece en el poema «A Colón», que se incluye ahora en volumen, aunque es un poema de 1892, y está escrito con motivo de los fastos conmemorativos del Descubrimiento. América, desvalida e indigente, nada almibarada por la visión modernista, sino surgida de una visión cargada de desesperanza y pesimismo, es analizada con una filosofía muy próxima a la surgida en España tras la crisis del 98, entre los escritores regeneracionistas. Guerras, enfermedades, dictaduras militares, enriquecimientos ilícitos a costa de los más deprimidos, se funden con gestos darianos muy genuinos: la oración al Almirante descubridor no olvida a la virginal América indígena.

La publicación en 1910 de *Poema del otoño*, libro al que da título su primer poema, contiene notables avances respecto a lo ya logrado por el poeta hasta ese año que podemos considerar crucial en la trayectoria del poeta nicaragüense. La composición más destacable es, desde luego, la que abre el libro al que da el título,

«Poema del otoño», que contiene una de las típicas reflexiones personales sobre su existencia a las que nos tiene acostumbrado el poeta, que hay que poner en relación con poemas justamente celebrados de *Cantos de vida y esperanza* como «Canción de otoño en primavera» (relacionada incluso por su mismo título) o «Lo fatal». De nuevo, el paso del tiempo, la edad que gravita sobre el poeta, no van a impedir la manifestación, una vez más, del gran tema de Darío: el amor, argumentado ahora en representaciones míticas suministradas por las más diversas culturas. El tono hedonista y anacreóntico y la invitación a gozar de los placeres nos muestra al impenitente y sensual Rubén Darío que dirige ahora sus avisos desde el otoño, con un anhelo de continuidad y de permanencia que no va a ocultar, en todo caso, el destino fatal e inevitable, conscientemente asumido, como sabemos, y expresado en poemas como «Lo fatal».

El volumen recoge otros poemas, sueltos, de estos años, que suponen reviviscencias de temas anteriores, de los que el poeta no puede o no quiere apartarse. Un buen ejemplo de esta actitud revivificadora de motivos de su propia lírica, lo constituye el poema dedicado «A Margarita Debayle», rehecho sobre motivos de la famosa «Sonatina» algunos años después. De nuevo la princesa entristecida por la ilusión perdida consigue triunfar por intervención divina, en una mezcla de lo sacro y lo profano que es inconfundible en el Rubén de madurez. Un poema de 1908, que se publica ahora, junto a otro, de 1891, en el que la representación modernista se une al tono de leyenda infantil: «El clavicordio de la abuela». No faltarán las resurrecciones arqueológicas de temas españoles, aquí representadas por «Gaita galaica», de gran interés desde el punto de vista de la versificación.

El último libro poético publicado por Rubén Darío, ya en 1914 es el titulado *Canto a la Argentina y otros poemas*[5]. No es este poemario sin embargo libro de decadencia o libro final. Hay en él composiciones de excelente categoría, que revelan una entereza en el poeta absolutamente notable, aunque temas y formas, inevitablemente, nos retrotraerán a espacios ya conocidos. El libro tiene

---

[5] Rubén Darío, *Canto a la Argentina y otros poemas*, Madrid, Biblioteca Cornoa, 1914.

la forma de colección habitual en la obra dariana, y esta circunstancia nos permite hallar algunas otras joyas de madurez justamente apreciadas por los lectores, como «Los motivos del lobo», que responde a la compleja religiosidad final del Rubén de estos años. Su indudable capacidad para forjar un mundo legendario y poetizar el relato de hechos reales, conciliando lo lírico con lo narrativo, nos lleva de nuevo a la Edad Media y, ahora, a la figura del santo «poveretto» de Asís, San Francisco, cuya bondad y amor a los seres más débiles e incomprendidos se adecua muy bien al pensamiento sociopolítico del Rubén de los últimos años. La maestría constructiva, fortificada con la experiencia de tantos años, logra un poema de una solidez formal admirable, en el que la riqueza expresiva nos permite advertir matices de gran sensibilidad y delicadeza.

Y en el campo de lo religioso-místico, vivido de una forma muy peculiar por el poeta en estas fechas, destacan las dos estampas mallorquinas, que traen de nuevo a su poesía temas españoles, a los que siempre fue más que fiel, leal. Pero lo que interesa más en estos poemas, titulados «La cartuja» y «Valldemosa», junto a la exaltación de la naturaleza exuberante de la isla de Mallorca, es la representación personal del poeta, advertida, sobre todo, en el primero de estos dos poemas. En efecto, hallamos en él al poeta de los arrebatos místicos de la última época, que se debate entre el pecado y el perdón, entre la enfermedad y la curación, entre la sensualidad erótica y vitalista y el arrepentimiento que se cifra en la admiración hacia los cartujos, aislados y apartados del mundo, libres de maldad y engaño.

Interesa volver sobre «Canto a la Argentina», el poema que da título a este último libro de Rubén Darío, y que pone de relieve el contingente de originalidad y de innovación que experimentan algunas otras de las poesías recogidas en el volumen, y es que «Canto a la Argentina» es una composición de larga ambición (más de mil versos) que no deja sentir decaimiento ni fatiga en el poeta. Las glorias de su patria adoptiva, su expresión de afecto hacia la gran nación suramericana, la gratitud y la valoración evocativa personal, dan a la composición una intensidad lírica muy difícil de lograr en un poema laudatorio y de circunstancias, como lo es este canto a las glorias de una nación.

Rubén Darío comenzó a escribir este poema a finales de 1909, ya que debía tenerlo concluido para la primavera del año siguiente, porque el diario *La Nación* de Buenos Aires pretendía, como así hizo, entregar a sus suscriptores, el día 25 de mayo de 1910, cuando se conmemoraba el primer centenario de la independencia de la República Argentina, un volumen en el que se recogerían varios poemas, entre ellos la oda «A los granados y a las mieses» de Leopoldo Lugones y este «Canto a la Argentina» de Rubén.

El poema es una exaltación de la Argentina en su centenario, para lo que Rubén acude a los lugares comunes más característicos del país andino. Para algunos, el modelo de Walt Whitman se hace patente en muchos pasajes, pero es la mezcla tan dariana de muy diversos elementos desde los clásicos a los bíblicos, desde los indígenas a los puramente argentinos revelados en los personajes y en los hechos evocados para mostrar la grandeza de una tierra en la que se conjuntan muchos valores evidenciadores de su condición de tierra abierta, tierra de inmigración, de paz y hermandad, para cuyo exaltación elige tres símbolos que ensalzan el espíritu argentino como símbolos de prosperidad en el continente: La Pampa, Buenos Aires y el Río de la Plata. Entre las innovaciones introducidas por Darío destaca la consagración de una nueva épica urbana, ya muy siglo XX, en la que la sociedad contemporánea se hace protagonista de un nuevo modelo de convivencia cosmopolita y burgués.

Una de las exégesis más iluminadoras que se han publicado sobre este poema pertenece a un poeta español, a Pedro Salinas, que la incluye en su libro de 1948 dedicado al poeta nicaragüense, y, dada su certera comprensión de este extenso poema rubeniano, merece ser recordada con detalle, no sin antes reflexionar sobre el origen de este volumen dedicado a Darío y de las razones tan singulares que le llevaron a escribirlo. En efecto, en 1948, Pedro Salinas publica, en Buenos Aires, en la editorial argentina Losada, su libro *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta*[6]. Como han señalado Enric Bou y Andrés Soria, en la

---

[6] Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta*, Buenos Aires, Losada, 1948.

introducción al volumen II de las *Obras completas* de Salinas[7], que han publicado en 2007, «desde su aparición se convirtió en uno de los principales vehículos de introducción en el mundo del poeta nicaragüense para los lectores españoles y americanos. Es una pieza sobresaliente de un modo de crítica poco habitual en las tradiciones metodológicas españolas. Poco habitual porque su autor amplía el paradigma filológico-estilístico predominante entre sus coetáneos incluidos los demás críticos poetas con otros universos histórico-culturales, como la crítica temática de inspiración psicoanalítica, y porque se trata de un auténtico ensayo, donde sólo la escritura da voz al autor para preguntar por cuestiones vitales, una escritura cuya regla de oro es la "auctoritas personal"[8] y el "constante autobiografiarse", y cuyo "designio" incluye no sólo la descripción abstracta de conclusiones, sino también "el proceso de su pensar"»[9].

Tal como relatan Bou y Soria, el director de la *Revista Iberoamericana*, Manuel Pedro González, pidió a Salinas, años antes, en 1940, un artículo para esa publicación, «que señalara mi ingreso en el nuevo culto, *coram populo*». El artículo, finalmente publicado, se titularía muy expresivamente «El cisne y el búho: apuntes para la historia de la poesía modernista»[10], y es un trabajo muy interesante porque supone una incursión consciente del poeta español en el mundo del modernismo, a través de dos motivos literarios, el cisne y el búho, y de hecho en el trabajo «analiza la

---

[7] Pedro Salinas, *Obras completas*, edición de Enric Bou, Andrés Soria y Montserrat Escartín, Madrid, Cátedra, 2007, vol. II, pág. 40. Ya Andrés Soria había desarrollado estas ideas en un trabajo anterior, el único que conocemos sobre el libro de Salinas objeto de este estudio: Andrés Soria Olmedo, «El Rubén Darío de Salinas, y sus cartas», *Ínsula*, 540, diciembre de 1991, págs. 18-19.

[8] Ya había tratado Andrés Soria Olmedo de estos conceptos en su trabajo «Pedro Salinas: el exilio, las cartas, el ensayo», *1616 Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, VI-VII, 1990, págs. 219-224.

[9] Los autores toman estas nociones del trabajo de Juan Marichal, «Notas sobre la literatura de ensayos», *Orígenes*, La Habana, VII, 1951, pág. 28.

[10] «El cisne y el búho: apuntes para la historia de la poesía moderna». *Revista Iberoamericana*, II, 3, 1940. Lo incluyó Juan Marichal en *Ensayos de literatura hispánica, Del Cantar del Mío Cid a García Lorca*, edición y prólogo de Juan Marichal, Madrid, Aguilar, 1958. Ahora puede leerse en Pedro Salinas, *Obras completas*, vol. II, págs. 86-102.

trayectoria y vuelo de estas aves emblemáticas, "símbolos de una crisis de la poesía modernista". Complacido, comenta: "Me he divertido horrores cazando cisnes por la Francia del XIX, desde Vigny en adelante, y luego en Rubén Darío. Los búhos se han dado menos, pero también cayó alguno"»[11].

Ése fue el origen de una dedicación que años más tarde y después de muchas conferencias, culminó en el volumen *La poesía de Rubén Darío*, en el que consagra y determina de una forma definitiva «su fijación en el erotismo, literal y literario». Recuerdan Bou y Soria unas palabras del propio Salinas, tomadas de la del ensayo que nos ocupa que muestran, justamente, las claves del libro: «Precisamente el valor de Rubén es alzarse del erotismo natural a una especie de conciencia de lo erótico, que cada vez se complica con adherencias extrañas y superiores al erotismo elemental, y le guía por ese camino al descubrimiento de su tema y a sus más hermosas expresiones líricas. Su poetización de lo erótico es de tamaña profundidad que, sacándolo del tono lúdico superficial, discreto de corte, o de grupo, lo convierte en palestra del juego más trágico, del gran problema del hombre»[12].

Y tal como concluyen Bou y Soria, «agotado el recorrido del deseo en extensión, como presente absoluto, el ensayo de Salinas aborda el curso del deseo como operación interior. El primer mundo de lo erótico como hedonismo replica un segundo, más trascendente, el del erotismo en el «reino interior»; lo que Salinas llama, recurriendo a Unamuno, «lo erótico agónico» o «lo erótico trágico». La conciencia del tiempo provoca un desgarramiento decisivo; aparece «El otro inevitable del arte moderno, el personaje trágico de la dualidad». Es el destino de Juan Gabriel Borkmann, de Swann, o de Stephen Dedalus, quienes cita Salinas»[13].

Señala Salinas en primer lugar lo que más llama la atención a cualquier lector del «Canto a la Argentina»: su extensión, pero a esa sorprendente cualidad añade otra: la perspectiva, que queda

---

[11] Pedro Salinas-Jorge Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, edición de Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets, 1992, pág. 70.

[12] *La poesía de Rubén Darío*, *Obras completas*, II, pág. 684. Las citas del libro seguirá siempre esta edición.

[13] Andrés Soria Olmedo, «El Rubén Darío de Salinas, y sus cartas», págs. 18-19.

expresada en unos versos del final del poema: «¡Argentina! El cantor ha oteado / desde la alta región tu futuro». Porque representan la mirada desde lo alto, que preside la composición desde el primer momento y en todo su desarrollo. Por eso lo denomina «poema panorámico», ya que Darío lo escribe «como aleando y cerniéndose sobre la realidad que va a cantar; nos coloca en una especie de punto cenital, desde el que podemos ver las dimensiones de la Argentina en el tiempo histórico, ayer y futuro, en el espacio terrestre, dentro de sus fronteras, y más allá de ellas». Es la manera de representar al país como algo que no tiene límites, y cuya grandeza supera cualquier medida, para expresar la magnitud de la nación y sus valores infinitos, sin nada que los limite.

Son interesantes las reflexiones de Salinas sobre lo que él denomina la entonación del poema, y que hemos de entender como ideas referidas a su género, ya que la bibliografía dariana se ha debatido entre si «Canto a la Argentina» es un himno o una oda, e incluso, se ha llegado a decir que es un himno en su comienzo para convertirse posteriormente en una oda. Salinas lo tiene claro cuando señala que es un poema ditirámbico, un canto jubilar, que Darío va modulando con sabiduría, alternando lo elogioso, el canto de triunfo, con el mensaje descriptivo de andadura más contenida.

Por supuesto, el canto a la tierra abierta a todos merece la detención del estudioso, sobre todo porque Rubén lleva acabo una enumeración de naciones que han nutrido a la nación argentina, y se detiene en los distintos pueblos valorando detalladamente lo que han aportado al nuevo y joven país, con una técnica enumerativa que recuerda a uno de los maestros indiscutibles de Darío, Walt Whitman. Y por supuesto, como no podría ser de otra forma se detiene en la estrofa dedicada a España y a los españoles, y que merece que recordemos, aunque sólo sea como fuente de Miguel Hernández, que conocía bien al poeta nicaragüense, porque los que han estudiado la influencia de Rubén[14] en Miguel no lo han mencionado:

[14] José María Balcells, «Rubén Darío y Miguel Hernández», *Anthropos,* 170-171, 1997, pp. 138-141.

Hombres de España poliforme,
finos andaluces sonoros,
amantes de zambras y toros,
astures que entre peñascos
aprendisteis a amar la augusta
Libertad, elásticos vascos
como hechos de antiguas raíces,
raza heroica, raza robusta,
rudos brazos y altas cervices;
hijos de Castilla la noble
rica de hazañas ancestrales;
firmes gallegos de roble;
catalanes y levantinos
que heredasteis los inmortales
fuegos de hogares latinos;
iberos de la península
que las huellas del paso de Hércules
visteis en el suelo natal:
¡he aquí la fragante campaña
en donde crear otra España
en la Argentina universal!

Texto de Rubén Darío que hubo de ser fuente del joven Miguel Hernández, nacido justamente en 1910, cuando escribiera sus «Vientos del pueblo me llevan»[15] muchos años después, en plena Guerra de España:

Asturianos de braveza,
vascos de piedra blindada,
valencianos de alegría
y castellanos de alma,
labrados como la tierra
y airosos como las alas;
andaluces de relámpagos,

---

[15] Miguel Hernández, *Obra Completa*, ed. de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany Bay, Madrid, Espasa Calpe, 1992, vol, I, pág. 559.

nacidos entre guitarras
y forjados en los yunques
torrenciales de las lágrimas;
extremeños de centeno,
gallegos de lluvia y calma,
catalanes de firmeza,
aragoneses de casta,
murcianos de dinamita
frutalmente propagada,
leoneses, navarros, dueños
del hambre, el sudor y el hacha,
reyes de la minería,
señores de la labranza [...]

Todos los lectores y estudiosos que se han aproximado al «Canto a la Argentina» han destacado el acierto de Darío al centrar en tres aspectos la grandeza de Argentina: la Pampa, la ciudad de Buenos Aires y el río de La Plata. A ellas se refiere Salinas destacando que son «símbolos de la magnificencia argentina», pero la que más le interesa es la ciudad, porque descubre en Rubén al cantor de la ciudad moderna, que la ve también desde lo alto y que refleja la confusión de sonidos y de encontradas fuerzas: «las mil heterogéneas formas de la vida urbana, para los ojos y el oído perceptibles, en su riqueza o en su humildad, al parecer irreductibles a nada común, pero que desde la altura y la distancia se van empastando hasta que sólo vemos u oímos espectadores desde una colina de la gran ciudad a lo último, una prodigiosa unidad, ya sin detalles, que es ella, la urbe, viviendo unánime»:

rosales eléctricos, flores
miliunanochescas, pompas
babilónicas, timbres, trompas,
paso de ruedas y yuntas,
voz de domésticos pianos.

Por supuesto el gran río de Argentino será comparado por Rubén con los grades río del universo en su magnitud, en su caudal, pero también en sus aires míticos: Tiber, Sena, Támesis, Danubio, Ganges, Tigres, Éufrates...

Pero el gran desfile aún no ha empezado, porque luego vienen en el extenso poema aquellos que forjaron la argentina, los hombres y mujeres que la construyeron. En ellos se detiene Salinas, cuando advierte que «Entra luego el poema en el movimiento procesional. El poeta pide el himno, y a sus sones empieza la marcha por las estrofas de todas las gentes que acuden con su tributo a la grandeza que se cantó. Previos sendos saludos a los antepasados de la colonia, "Don Nuño, Don Pedro, Don Gil", a los patricios forjadores de la independencia y a los héroes de la guerra gaucha, se inicia el desfile de las gentes argentinas, bajo el argentino sol. El sol, objeto de un hermoso trozo del poema, es rico en significaciones. Marchan bajo sus luces dobles las multitudes: es sol de verdad, el del día del Centenario, que da al cuadro festival resplandor y alegría, y sol simbólico, el de la patria argentina, que a cada cual le luce en el pecho». Y, junto a ellos, la mujer argentina: «Nación y mujer coinciden en haber logrado su perfección gracias a la mezcla y refinamiento en ellas de fuerzas, de encantos, que en otras hembras y países andan separados».

No faltará en el «Canto a la Argentina» la referencia al resto de los países que conforman América, y todos se hallarán como hermanos, presentes en los versos del poema:

> ¡Gloria a América prepotente!
> Su alto destino se siente
> por la continental balanza
> que tiene por fiel el istmo:
> los dos platos del continente
> ponen su caudal de esperanza
> ante el gran Dios sobre el abismo.

Argentina se consagra así como «nación de naciones». La mención a los países de América surgirá entre dos anhelos que constituirán el argumento de la parte final del poema: la libertad y la paz, «ideal social» de Rubén, según Salinas que viene vertiendo en su poesía desde el poema dedicado a Colón y que reitera, en tiempos de muchas guerras, en otros textos suyos justamente célebres, como la «Salutación al águila», su poema «Pax»: «En cuanto Darío pone su pensamiento en los hombres, lo que le duele del

espectáculo retrospectivo y actual de su vida en común es la malicia, el daño, el cainismo. Por cualquier asunto que escoja para sus poesías sociales, va a desembocar al mismo dolor, los odios fratricidas. Porque toda guerra es obra de Caín, muerte del hermano por el hermano. Contra esa trágica modulación negativa de la vida social que es, aún, la triste realidad moderna, está el sueño del futuro, la confraternidad, la vida en común de todos los humanos en concordia y armonía. Lo que se les ha negado a las gentes en el pasado, y sobre todas las naciones de la faz de la tierra, la paz, se les promete ahora o se lo quiere prometer él ahora en el "Canto". Generosidad humana, amor desbordado a todos los prójimos, libertad para la creación de las obras del hombre, disfrute de ellas en común, imperio de la fraternidad, esos son los materiales con que Rubén Darío labraba, en su imaginación y a su deseo, la ciudad futura. Y ese ideal universal de amor y paz es el que no deja de sonar de poema en poema, como la nota más inmaculada de su lírica social, que así viene a ganar un hermosísimo aspecto de monumental unidad».

Rubén juzgaba, en *Historia de mis libros*[16], su obra cuando había alcanzado la plena madurez, en estos mismo años que ahora nos ocupan (1913), con palabras que podemos extender a toda su producción, y que sintetizan con sinceridad objetivos y resultados de un esfuerzo logrado y maduro: «Y el mérito principal de mi obra, si alguno tiene, es el de una gran sinceridad, el de haber puesto "mi corazón al desnudo", el de haber abierto de par en par las puertas y ventanas de mi castillo interior para enseñar a mis hermanos el habitáculo de mis íntimas ideas y de mis más caros ensueños. He sabido lo que son las locuras y crueldades de los hombres. He sido traicionado, pagado con ingratitudes, calumniado, desconocido en mis mejores intenciones, por prójimos mal inspirados, atacado, vilipendiado. Y he sonreído con tristeza. Después de todo, todo es nada, la gloria comprendida. Si es cierto que "el busto sobrevive a la ciudad", no es menos cierto que en lo infinito del tiempo y del espacio, el busto, como la ciudad y ¡ay!, el planeta mismo, habrán de desaparecer ante la mirada única de la Eternidad».

---

[16] Rubén Darío, *Historia de mis libros*. Madrid, Librería de G. Pueyo, 1916, p. 115.

Con las composiciones escritas y recogidas en sus dos últimos libros, *Poema del otoño y otros poemas* y *Canto a la Argentina y otros poemas,* Rubén Darío culmina su poesía en una etapa final que algunos, injustamente, han considerado de decadencia, cuando podemos asegurar que lo que hace Rubén es dejar entrar en su poesía a los problemas sociales de su tiempo. Por eso no nos puede extrañar que Pedro Salinas denomine a esta última producción del poeta «La poesía social», en la que el poeta se afecta no por lo que le sucede en sí mismo sino por todo lo que le importa como ser que se siente perteneciendo a una comunidad organizada, a una sociedad, donde sus actos aparecen siempre como relativos a los demás. Y esta etapa se cerrará, coincidiendo con los últimos años y la muerte de Rubén, con el estallido de la Primera Guerra Mundial, la Gran Guerra, que asoló a toda Europa y que tanto afectó a América y a los americanos.

Entre la fecha del nacimiento y de la muerte de Rubén Darío queda enmarcado el gran cambio de todo un continente constituido por el nacimiento y consolidación de unos países que no alcanzarán, ni en esos años ni en los siguientes, en ningún caso, la pujanza económica de su vecino del Norte. Surgirían las grandes ciudades y se produciría el fenómeno socioeconómico más característico de este tiempo: la inmigración, que, si bien logró algunos enriquecimientos sonados, también produjo mucha miseria y mucha pobreza.

Entre 1885 y 1915, se extiende, pues, ese gran movimiento de crisis que supondrá el paso de las estructuras socioeconómicas del siglo XIX a las modernas naciones de nuestra centuria. Tal crisis tuvo su representación literaria, en América Latina y en España, en el modernismo, que fue un movimiento intelectual que afectó no sólo a la literatura sino también a otros muchos aspectos de la vida. La crisis universal de estos años encuentra en este movimiento una respuesta cuya base está en el surgir de las propias raíces indígenas americanas y en la singular simbiosis de éstas con las corrientes más avanzadas del cosmopolitismo intelectual de las primeras décadas del siglo XX, representado por la cultura francesa y por París fundamentalmente. En poesía, los antecedentes franceses son muy evidentes sobre todo a través de la gran influencia que ejercieron los poetas parnasianos y simbolistas. El modernismo, cuyo inicio puede hacerse coincidir con la fecha de

publicación de *Ismaelillo* de José Martí (1882) o *Azul...* de Rubén Darío (1888), logró renovar la literatura hispánica, en España y en América, de este tiempo, cuyos modelos románticos y posrománticos parecían totalmente agotados.

Así lo señalaba Leopoldo Alas, Clarín, al dar cuenta de la pobreza y la sequía intelectual de los poetas en su tiempo, en 1887, cuando afirmaba: «No tenemos poetas jóvenes... No hay jóvenes que tengan nada particular que decir en verso... El arrebato lírico no lo siente nadie»[17]. El modernismo ofrece nuevas formas de interpretar el mundo, basadas en el cosmopolitismo y en el exotismo, en la renovación del lenguaje poético y de las formas literarias, con una concepción fundamentalmente «artística» de la creación poética, que supone no sólo la superación de los esquemas previos, sino la creación de un ámbito de evasión de la realidad que el poeta persigue en un momento de crisis socioeconómica.

Un mundo, en cambio, que encontró un arte representativo surgido de una de las clases sociales que produjo este marco socioeconómico: la pequeña burguesía, cuya formación intelectual permitió la existencia de poetas como Rubén Darío. Es la amplitud de raíces, dentro de los límites del simbolismo y parnasianismo hispánico, la que determina el entorno estético de Rubén. De extraordinaria precocidad tanto desde el punto de vista intelectual como humano, Rubén, desde muy joven, fue lector empedernido de la literatura española a través de la Biblioteca de Autores Españoles de Ribadeneyra.

Descubridor de mundos, física y temporalmente lejanos, pero muy próximos desde el punto de vista cultural, Rubén se convertirá en consumidor de la estética española desde los poetas medievales con Berceo y los cancioneros al frente, a los grandes mitos de nuestra literatura, con el Cid o el Quijote como máximos emblemas de esa cultura asumida por el poeta americano. Por eso no es de extrañar que, cuando cante las glorias que componen y forman a la joven nación (Argentina) cuyos cien años festeja, las raíces españolas, los personajes de nuestro Siglo de Oro, formen parte del místico fulgor de la joven república americana ya centenaria.

---

[17] Leopoldo Alas Clarín, *Apolo en Pafos*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1887, p. 37.



Entrevista

Laura Restrepo: «Los latinoamericanos hemos pretendido novelar nuestra historia con personajes de corte épico»

Ezequiel Mario Martínez

La escritora colombiana Laura Restrepo acaba de publicar una nueva novela, *Demasiados héroes* (Alfaguara), en la que habla de su experiencia y su visión de la dictadura que asoló Argentina en los años setenta. En esta entrevista habla de ese libro y del resto de su obra.

Laura Restrepo se ha transformado en una de las voces más lúcidas de la narrativa latinoamericana. Toda su obra está atravesada por la preocupación sobre las distintas cuestiones políticas, sociales e históricas que cruzan a los pueblos de esta parte de la tierra. Uno de sus logros está en la capacidad de indagar estas problemáticas a partir de la construcción de pequeñas historias y sus personajes comunes, mundanos. Los conflictos, las miserias, y las representaciones que cruzan a estas individualidades reflejan y proyectan las tensiones colectivas de una época. Cómo la Historia se internaliza y se cristaliza en los cuerpos, de que manera el poder se inmiscuye en las subjetividades y en los discursos. Su sensibilidad literaria, además, viene acompañada por una prosa fluida que marca el pulso preciso para el desarrollo de la trama y sus ritmos.

Su última novela, *Demasiados héroes*, surge a partir de la experiencia que la autora vivió en Argentina en la década del 70, bajo pleno Gobierno Militar, donde militó por cuatro años en el Partido Socialista de los Trabajadores. La escritora colombiana construyó una ficción con fuertes implicancias autobiográficas y nacida, según reconoce, «de la dificultad para contar aquel período». La novela narra la búsqueda por parte de una madre y su hijo adolescente (Lorenza y Mateo) en busca de Ramón, el antiguo amante de Lorenza y padre de Mateo, de quien ella se enamoró cuando los dos eran apasionados militantes que se oponían a la dictadura de Videla. El sentido de esa búsqueda no será la misma para madre e hijo, donde el foco y los objetivos de uno y otro entrarán en permanente tensión a lo largo de la trama; las distintas experiencias vitales y el cruce de cosmovisiones que los incapacita a aceptarse mutuamente se pondrá en cuestión a partir de ese viaje conjunto que emprenden a Buenos Aires.

—¿Por qué Demasiados héroes?

—En una novela, basta con que haya un solo héroe para que ya sea demasiado. Durante décadas los latinoamericanos hemos pretendido novelar nuestra historia con personajes de corte más o menos épico, algo así como modernos Lautaros o Caupolicanes. En la izquierda, sobre todo, somos dados a *epopeyizar*. En las novelas que dan cuenta de las rebeliones o del drama de los pobres, los malos suelen ser perversos, los buenos heroicos, los valores inequívocos, la acción ejemplarizante y el tono exaltado. Tales cosas quizá valían en tiempos de epopeya, pero no sirven en la novela, que exige personajes cotidianos, amplia gama de matices y relatividades y tono menor, y que se ahoga si le metes diatriba o exaltación. Bueno, en realidad el juego de buenos y malos tampoco le cuadra a la gran epopeya, piensa en la Ilíada, por ejemplo, donde son complejos tanto los personajes troyanos como los griegos, y de lado y lado bullen las pasiones encontradas.

«La novela exige personajes cotidianos, amplia gama de matices, relatividades y tono menor»

—*¿Cuánto hay de biográfico en la novela?*

—Supongo que todo y nada, como en cualquier novela. Toda biografía es ficción y toda ficción es autobiográfica, eso ya es lugar común decirlo, pero no por eso deja de ser cierto. Tomas personas de la vida real y las colocas como fichas en el tablero de la narración para ir moviéndolas, y ya por ese sólo hecho se te convierten en personajes de ficción. La Lorenza de *Demasiados héroes* y yo, ¿somos la misma persona? Yo diría que somos apenas primas lejanas.

—*De acuerdo, vale como concepto general, pero en realidad, ¿qué tan presente está tu trayectoria vital en este libro?*

—El episodio que allí se cuenta fue vivido por mi hijo Pedro y por mí, matiz más, matiz menos. La ausencia del padre, de ese padre cuya existencia era un enigma, fue un tema que estalló como conflicto muy fuerte cuando Pedro llegó a la adolescencia. Había de por medio un hecho, que en la novela aparece como «el episodio oscuro», que ocasionó que a partir de los dos años y medio de edad mi hijo nunca volviera a saber de su padre, y al llegar a la adolescencia me exigió que le aclarara ese hecho. Yo tenía reticencias, dificultades para hablarle en un lenguaje directo, porque aquel episodio había sido precisamente eso, oscuro, inexplicable, doloroso. Pero me di cuenta de que a la ausencia del padre se sumaba el agravio de mis silencios, o mis medias palabras, así que emprendí con Pedro un viaje a Buenos Aires, a buscar a su padre y a aclarar el misterio que lo envolvía, tal como hacen Lorenza y Mateo en la novela. En la vida real, la propia novela resultó ser, años después, la mejor vía para ponerle punto final a una larga y espinosa discusión entre nosotros. Pedro estudió literatura, hace su doctorado en literatura y ya empezó a escribir sus propios libros, de tal manera que cuando yo le iba pasando capítulos del borrador de *Demasiados héroes*, él me los comentaba desde el punto de vista literario. Lo que entre Pedro y yo era confrontación, pudo solucionarse entre Mateo y Lorenza.

«Toda biografía es ficción y toda ficción es autobiográfica, es un lugar común pero cierto»

—¿Cómo fue tu militancia en la Argentina? ¿Qué te impulsó a actuar políticamente en ese país?

—Desde la adolescencia entré a militar en el trotskismo, donde partíamos de la base de que uno no peleaba sólo en su país, sino donde quiera que la libertad estuviera en jaque. En ese sentido éramos de una audacia loca, a lo mejor desatinada, pero yo te diría que también deliciosa, libertaria, llena de convicción internacionalista y de entusiasmo juvenil. Tuve compañeros colombianos que siguiendo ese criterio fueron a parar a Bolivia, a Perú, hasta a la Unión Soviética, imagínate eso, trotskos infiltrados y jugándose el pellejo en una Unión Soviética marcada por el stalinismo, sospecho que la historia de ellos es mejor que la mía, y espero que llegue el día en que la escriban. En cuanto a mí, fui a parar al Madrid de la apertura postfranquista, a militar en un sector de izquierda del Partido Socialista Español. Entre nuestras tareas estaba la de la solidaridad con la resistencia argentina: denuncia de las desapariciones y de los crímenes de los tiranos, recolecta de dinero para solidaridad, y así. Te estoy hablando de 1978, plena dictadura militar en Argentina, cuando a España llegaban muchos refugiados políticos de ese país, con quienes hacíamos las campañas de solidaridad por toda Europa. Pero mi gran anhelo era entrar a la propia Argentina, apoyar desde adentro, sumarme a la resistencia clandestina. Entré tan pronto me dieron luz verde, en esas me quedé cuatro años. Me tocó la era de los generales Videla, Viola y Galtieri, y regresé a Colombia en vísperas de la guerra de las Malvinas. Parte de esa experiencia está contada en *Demasiados héroes*.

—Se desarrolla una relación conflictiva entre madre e hijo durante gran parte de la novela. Se vislumbra de manera permanente una tensión generacional, y fuertes diferencias entre una madre politizada con un sentido colectivo de la existencia y su hijo adolescente descreído de la política, que no cree en la militancia y que cuestiona el pasado de la madre...

«Desde la adolescencia entré a militar en el trotskismo, donde uno peleaba donde quiera que no hubiera libertad»

—Quizá por eso mismo quise que la novela fuera prácticamente toda en diálogo; me parecía difícil pero interesante contraponer esos dos lenguajes, esas dos visiones del mundo, respetándolas a ambas, tratando de reflejar los dos puntos de vista, enfocando la historia desde esos dos ángulos enfrentados. Por mi cercanía personal con Lorenza, en las primeras versiones ella figuraba mucho, mientras que Mateo quedaba un poco a la sombra, aguantando que Lorenza le tirara línea política y le clavara unos rollos eternos sobre todo lo que había hecho y deshecho en aquellos tiempos. Y claro, esas primeras versiones eran lamentables. Creo que la novela tomó cuerpo cuando el verdadero protagonista, el más fuerte y dinámico, fue ya no Lorenza, sino el muchacho, Mateo.

—*¿El fuerte escepticismo del hijo frente al relato de la madre es también una forma de afirmar su propia identidad?*

—Como Mateo era demasiado pequeño cuando estalló el drama, no tiene recuerdos propios y se ve forzado a construir su memoria a partir de los recuerdos de la madre, y esa dependencia de ella en un tema tan vital para él, le resulta incómoda e impositiva y por tanto la resiente, la rechaza. Luego regresan juntos a los escenarios de los hechos, investigan, buscan testigos, consiguen datos, y la novela se va cerrando cuando es Mateo el que empieza a unir las piezas del rompecabezas, afianzándose en una memoria y una realidad independientes de la de la madre. Creo que el quid de la novela está en que a lo largo de sus páginas, Mateo deja de ser un niño y se vuelve un hombre.

—*La resistencia civil no armada a la Dictadura es un aspecto poco abordado por la historiografía y una dimensión con frecuencia olvidada por la memoria colectiva ¿Por qué crees que sucede esto?*

—La lucha armada es más vistosa, más aparatosa, más cercana a la idea de héroe y acto heroico de las que hablábamos al principio,

---

«En buena medida todo el concepto de lucha armada se apoya en un enfoque redentor y extremo»

y quizá por eso ha generado tanta literatura, mientras que la otra casi nada. Es que en buena medida todo el concepto de la lucha armada, ya de por sí, se apoya en un enfoque redentor y extremo, patria o muerte, vencer o morir, ese tipo de cosa cinematográfica. En contraposición, la resistencia desarmada –en los sindicatos, en los barrios, en la universidad–, era discreta, casi que humilde, infinitamente paciente, hecha de pequeños gestos, ligada a la gente del montón y ejecutada diariamente, poco a poco, sin espectáculo. Aunque desde luego no por ello menos arriesgada o peligrosa. Yo diría que pese a su invisibilidad, en Argentina resultó más efectiva que la otra. Con las Madres de Plaza Mayo a la cabeza, fue esta oposición pacífica y masiva la que acabó tumbando a la dictadura. Con frecuencia oyes decir que las Malvinas tumbaron a la dictadura. Las Malvinas son apenas unas islas, y los objetos no tienen ni la culpa ni el mérito de nada. A la dictadura la echó abajo la gente que a raíz del desastre de las Malvinas perdió el miedo, se sacó de encima a los milicos, empezó a caminar hacia un nuevo escenario.

—*¿En qué se diferencia esta novela con respecto a la literatura existente sobre aquel periodo histórico? ¿Y qué crees que puede llegar a aportar?*

—Algo o nada, no sé, eso tendrán que decidirlo los lectores.

—*¿Al salir de Argentina, cómo fue tu trayectoria en lo que respecta a la militancia política? De alguna manera seguiste el postulado «internacionalista» de la izquierda.*

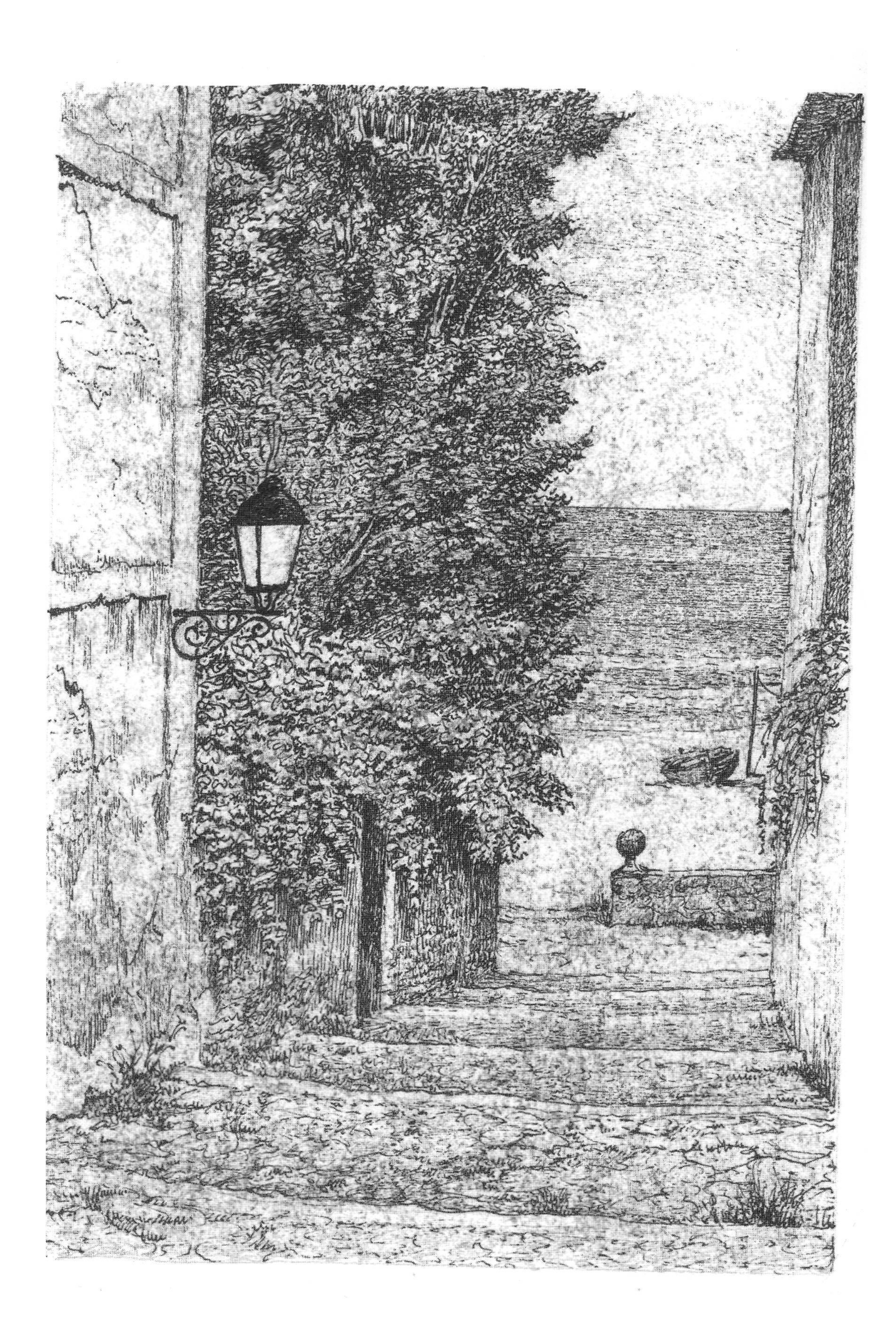
—Cuando salí de Argentina regresé a Colombia, y me puse a politiquear más bien en mi país, porque el momento se prestaba para ello. Empecé a dirigir la sección de política nacional de una revista comercial muy exitosa, y eso hizo que tanto el gobierno como la guerrilla –en ese tiempo el M-19; estamos hablando de 1982– me postularan como comisionada de paz en el gran proceso de negociación que se abrió, el primero en América Latina.

«En 1982 tanto el Gobierno Colombiano como la guerrilla me postularon como comisionada en un gran proceso de paz»

Con esa tarea subí muchas veces al monte, a los campamentos guerrilleros, y conocí al «Eme», que era inmensamente popular y estaba en son de paz, con la consigna de callar los fusiles para que se oyera la voz del pueblo. Me entusiasmó el proceso y me comprometí a fondo con él. La idea de que los rebeldes armados depusieran las armas a cambio de paz y democracia era una hermosa idea, en un país que no ha conocido sino tiros, masacres, guerra. Claro que el proceso de negociación en sí fue muy movido, siempre acabábamos firmando las actas entre tiroteos o bajo bombardeos, porque los militares se oponían con todos los fierros. Los del Eme supieron desde el principio que la paz les iba a costar más vidas que la guerra. «Los muertos de la paz vamos a ponerlos nosotros», decían. Y así fue. Casi toda la cúpula guerrillera y cientos de militantes fueron asesinados en el curso del desarme. La tregua estalló en pedazos, la comisión de paz se disolvió, y yo me sumé al M-19, como parte de un grupo político que debía buscarle nuevas vías a la negociación. En eso trabajé desde un exilio que duró seis años, durante el cual escribí un libro que reseña los hechos, *Historia de un entusiasmo*. Bien valió la pena todo aquello, porque pese a los mil avatares la paz por fin se pactó, el Eme pasó a la legalidad en medio del entusiasmo colectivo y su lista fue mayoritaria en la Asamblea Constituyente, donde se forjó la mejor bandera que hoy día tiene la población democrática de Colombia: la Constitución de 1991. El Eme ha continuado, con otros nombres y bajo diversas agrupaciones, con la pelea pacífica hasta el día de hoy, cuando uno de sus ex integrantes lidera el principal sector de la oposición legal al presidente Uribe. ©

«La tregua estalló en pedazos, la comisión de paz se disolvió, y yo me sumé al M-19, como parte de un grupo político»

Biblioteca



Crónicas de la vida literaria (I): Los jóvenes del medio siglo

Santos Sanz Villanueva

La afición de las letras españolas por el memorialismo surgida en los últimos lustros se va convirtiendo en una buena fuente para el conocimiento de un pasado reciente todavía con extensas zonas de sombra. Dos libros autobiográficos de los últimos meses permiten recorrer a lo largo la vida literaria de nuestro país desde el altofranquismo hasta el presente. Medardo Fraile, escritor desde la adolescencia y crítico, evoca la peripecia personal y literaria de un sector de la segunda promoción de postguerra, la generación del medio siglo, a la que pertenece. Esther Tusquets, editora y tardía novelista, da cuenta de la nueva sensibilidad cultural y social encarnada por su promoción, la siguiente a la de Fraile, que tuvo su primer activismo público en el último trecho de la dictadura. En realidad, sus respectivos libros, *El cuento de siempre acabar* y *Confesiones de una vieja dama indigna*, encadenan el relato histórico: cuando acaba Fraile la parte medular de su vivencia española, años sesenta, con su marcha a Inglaterra como profesor, empieza Tusquets su trayectoria al encargarse de una editorial, Lumen, que había pasado inesperadamente a pertenecer a su familia.

Dos pivotes sostienen las memorias de Medardo Fraile: ensalzarse a sí mismo y el ajuste de cuentas. Fraile ocupa en la siempre relativa historia literaria un lugar secundario entre los escritores del medio siglo. Su nombre no goza del reconocimiento de algunos de quienes le fueron más cercanos (Alfonso Sastre, Rafael

---

Medardo Fraile: *El cuento de siempre acabar*, Valencia, Pre-Textos, 2009.

Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos o Carmen Martín Gaite), pero sí se le dispensa el trato apreciativo que en cambio ha perdido hasta el límite del menosprecio y de un olvido que equivale a la inexistencia otro de sus íntimos, el ayer omnipresente dramaturgo Alfonso Paso. Tiene motivos Fraile para dolerse de lo poco que pinta y ha pintado en nuestras letras. Su trabajo a favor del cuento como teórico y propagandista le otorga un papel pionero en tiempos no lejanos en que este género era la cenicienta de las formas narrativas, y no la forma de cierto éxito popular y comercial que ha alcanzado en la actualidad. Y sus propios libros de cuentos se sitúan entre los logrados de un periodo de reivindicación, renacimiento y búsquedas que se extendió por los años cincuenta y parte del decenio siguiente. Inspirados en el testimonio crítico y la solidaridad humana sin banderas, los cuentos de Fraile, junto a los de otros coetáneos que sentían de modo parecido a él (en particular los del más destacado de todos ellos, el influyente Ignacio Aldecoa), abren una etapa nueva en la historia del género en España.

Es injusto que no tenga más reconocimiento por estos méritos, y en otras ocasiones he dicho por escrito que merecía mayor atención. Pero tampoco está mal ocupar la plaza de escritor minoritario apreciado por lectores competentes aunque no se llegue a la difusión, tan circunstancial, entre el gran público. En cualquier caso, lo que no se comprende es tanta acumulación de autoelogios: el panegírico reiterado de sí mismo (y eso que presume de su «modestia personal»); la mención con datos bibliográficos de las reseñas que han hecho de sus libros; la cita literal de los grandes parabienes que muchos personajes notables le han dirigido (con sintomática frecuencia orales); la constatación del deseo de tantas gentes eminentes de conocerle (siempre es el otro quien busca el encuentro); la proclamación de una dignidad que le llevó a no hacer ni caso a un Castellet retratado como un cotilla ignorante, motivo por el que, asegura, no entró en un libro (cuyo título equivoca, por cierto) del crítico catalán; el recuerdo de la admiración que despierta por doquier como ocurre en ese pasaje de presunción adolescente en que, con motivo de un viaje a Estados Unidos, un montón de universidades se apresuraron a asegurarse que hablaría en ellas. Y menos se comprende no ya la frialdad, el desapego o el

juicio nada apreciativo sobre quienes compartieron ilusiones juveniles y han alcanzado un elevado estatus crítico (Sánchez Ferlosio, Martín Gaite, el matrimonio Aldecoa), sino la opinión vejatoria o que busca el descrédito. ¿A qué viene decir que José María de Quinto era marxista pero que la policía nunca visitó su casa? O que Martín Gaite contaba historias de criadas como si enseñara el carnet de su clase social, hija de notario, y aclarar que era «lo que se llamaba un buen partido» porque «solo tenía, además, una hermana, y era fea irrevocable». O tildar a Josefina Aldecoa de «azafata» de la «camada» de Javier Pradera. Se libra Lauro Olmo, pero ¿qué negativo podría nadie decir de aquella persona bondadosa, noble y ejemplar?

Esta vertiente enfadosa del libro que encierra una gratuita manía persecutoria («Pero no se solacen los que andan con la escopeta cargada para cazarme», escribe, y hay que preguntarse qué interés puede tener alguien en hacerlo) convive con un valor noticioso. Medardo Fraile es un caso de vocación literaria temprana y firme. Madrileño de 1925, hizo sus primeros tanteos poéticos ya en la adolescencia y a comienzos de los cuarenta coincidió en una academia con los futuros dramaturgos Sastre y Paso. De ahí arranca una estrecha relación que fraguó sin pasar mucho tiempo en un temprano proyecto de renovación artística, el grupo teatral «Arte Nuevo», que llevó a cabo una treintena de representaciones sólo mediado el decenio. En aquellos años de extrema decadencia de la escena española, ocupada por el gran fenómeno del momento, el torradismo, por comedias anticuadas o por alegatos políticos y moralizantes, se alza como un hito de modernidad aquella empresa que se atrevió con el difícil vanguardismo de Azorín.

Arte Nuevo fue además la plataforma del primer Paso, el fecundísimo Alfonso Paso, con inquietudes bien distintas de las que le convirtieron en complaciente y triunfante dramaturgo de una clase media vulgar; de alguna obra suelta del propio Fraile (que se decantó por el cuento después); del olvidado José María de Quinto, director, dramaturgo y teórico de un teatro izquierdista, además de narrador, y sobre todo del también luego revolucionario Alfonso Sastre, cuyas madrugadoras piezas *Uranio 235* y *Cargamento de sueños*, anuncio de una de las trayectorias más

singulares y polémicas del teatro durante el franquismo, subió aquel grupito de veinteañeros a las tablas. La evocación de Fraile testimonia inquietudes escenográficas no muy acusadas pero infrecuentes en una época en que reinó la convencionalidad. Es el testimonio de una juventud emprendedora y entusiasta cuyo proyecto sobrevivió en medio de las dificultades económicas imaginables hasta 1948 y que habría de dar más y mejores frutos en otro terreno, el de la narrativa.

En 1946 Fraile, Sastre y Paso se matriculan en Filosofía y Letras de la entonces llamada Universidad Central. Este es el arranque de un nuevo grupo amistoso que, sin presencia de Paso, aglutinaría a otros estudiantes madrileños, Sánchez Ferlosio, Ignacio Aldecoa, la futura mujer de éste, Josefina Rodríguez, más la futura mujer de Ferlosio, Carmen Martín Gaite, estudiante también de letras en Salamanca, y Jesús Fernández Santos. Fueron el núcleo de jóvenes inquietos de la efímera *Revista Española* patrocinada por el sabio Antonio Rodríguez Moñino y trajeron a la prosa una preocupación estilística, un cuidado formal, un punto de vista de objetivismo selectivo y una atención peculiar por las pobres gentes y los desheredados. A la par que todos ellos fue escribiendo Fraile sus cuentos y existe una cierta unidad de enfoque en aquella escritura generacional.

No ofrece Medardo Fraile grandes datos desconocidos, pero sí abundantes noticias de detalle valiosas para perfilar el movimiento literario del medio siglo. Las andanzas de Fraile y de sus amigos por los periódicos oficiales y por las revistas vinculadas con el falangista SEU (o un curioso episodio anterior con la gente de Arte Nuevo: la visita a la mujer de Franco para invitarla a una representación y pedirle su apoyo) refuerzan la imagen de un grupo burgués y conservador que sólo se decantó por la fuerza ambiental de un prestigioso izquierdismo juvenil hacia un testimonio crítico, sin que estuviera en ello su más auténtica voluntad. Salvo alguna excepción como la de Sastre, quien desembocó en la agitación política, aunque después de pasar por posturas bien alejadas, la proximidad falangista (trascribe Fraile una carta suya desde Alicante con sentida evocación del «Fundador») y un «cristianismo radical». Las memorias de Fraile refuerzan la separación entre un grupo de escritores neorrealistas (el de los mencionados)

y otro de realistas sociales y dan consistencia a lo que parece un rutinario comodín académico. De hecho, tiene relevante interés historiográfico constatar la incomunicación entre Fraile y sus amigos y los jóvenes más politizados del momento (los López Pacheco, López Salinas, Ferres, Montero...) a pesar de moverse en un espacio tan provinciano y pequeño como el Madrid de los cincuenta. Fueron islotes literarios separados. Nada más recuerda Fraile una superficial relación con Juan Eduardo Zúñiga (comunista cuya prosa, sin embargo, no participó del realismo social) y solo menciona de pasada a López Pacheco a propósito de una circunstancia bastantes años posterior.

El cuento de siempre acabar tiene mucho, pues, de crónica generacional, del sector ideológicamente más templado de los niños de la guerra. De la crónica se deduce algo que merece la pena subrayar: todo el movimiento renovador del medio siglo se debió en su mayor medida a la efervescencia juvenil de unos muchachos volcados con pasión en la literatura. Lecturas, debates privados, viajes, tertulias, búsqueda de revistas o editoriales donde darse a conocer... fueron fraguando una nueva literatura que supuso el arranque de una modernidad alejada del convencionalismo estético de los mayores. La amistad (o, mejor, los grupos amistosos: los madrileños de Fraile y de la revista *Acento cultural*; el barcelonés de Barral, Castellet y la revista *Laye*) fue fundamental en el desarrollo de la literatura española durante los años 50 y 60.

Ensombrece Medardo Fraile su figura personal con estas memorias, pero poseen valor noticioso y no afectan a la estima literaria que merecen los logros conseguidos en su perseverante dedicación al cuento. No puede haber más distancia con la vanidad de Fraile que el distanciamiento lúcido de sí misma de Esther Tusquets, cuya crónica nos adentra en la edición y la literatura en el último lustro del pasado siglo. De ella hablaré en un próximo comentario. C

La velocidad del vértigo

Andrés Pau

Ahora que por fin Horacio Castellanos Moya es un referente indudable de las letras hispánicas contemporáneas, Tusquets –que hace ya rato apostó por él; primero en México y pronto en Europa– presenta una amplia antología de sus relatos más o menos breves. Son textos publicados entre 1987 y 2007.

Si cotejamos las fechas de los relatos con esas mismas fechas en la publicación de sus novelas podemos converger en un punto ciertamente fascinante: Horacio Castellanos Moya jamás dejará de ensayar, hacer probaturas con mayor o menor fortuna, jamás dejará de sorprendernos con un punto de vista inverosímil o con su maestría en el manejo de los diálogos. La concreción en el desarrollo de los conflictos –siempre con una rendija abierta a la ambigüedad– el trazado de sus personajes tan exacto en su brusquedad –a Horacio Castellanos Moya nunca le gustó ese horror que solemos denominar «marear la perdiz», o incluso «gustarse demasiado». Horacio Castellanos Moya es un escritor directo, y con ello no queremos decir ni efectista ni tramposo. Es un escritor directo porque está dotado del don de expresar en veinte palabras un hecho para el que otros –ni mejores, ni peores– necesitan dos mil.

El volumen se edifica alrededor de los pesos pesados «Variaciones sobre el asesinato de Francisco Olmedo» y «Con la congoja de la pasada tormenta», que aparecieron es España en 2000 bajo el título genérico de *El asco. Tres relatos violentos,* donde también aparecía «El asco», publicado más tarde como *nouvelle* independiente. Pero sería injusto y torpe centrarnos en esos prodigios narrativos y obviar al *otro* Horacio Castellanos Moya, ese

---

Horacio Castellanos Moya: *Con la congoja de la pasada tormenta. Casi todos los cuentos*. Tusquets, Barcelona, 2009.

que deviene más introspectivo, y se concentra en aspectos menos entrometidos de la realidad histórica –la condenada violencia, aunque siga siendo uno de los protagonistas del libro–, para mirar tras los visillos donde las personas suelen dejar de serlo porque piensan que nadie –excepto la esposa o el marido, o los niños– les está mirando.

Horacio Castellanos Moya *observa* a través de cualquier excusa argumental la realidad hondureña y mexicana; al menos ese fragmento de realidad que tan bien conoce.

Y ambas realidades son feas, no le gustan. Sin demorarse en manierismos innecesarios, Horacio Castellanos nos muestra la fealdad de los *suyos*, su hipocresía, su amor a la violencia, su brutalidad: «Y esa noche lúgubre, congelada de pronto, como escena síntesis de una película, revelaba que el tiempo era ajeno a esta patria, donde el único movimiento posible transformaba a los hombres en una especie más criminal», reflexiona el narrador de «Variaciones sobre el asesinato de Francisco Olmedo»; un narrador que visita su país doce años más tarde, en plena guerra civil.

A Horacio Castellanos Moya –y a sus escritores contemporáneos, por supuesto– les ha tocado vivir un momento histórico extrañamente perro: del deslumbramiento ante una idea apenas adolescente y a todas luces justa –las *necesarias* revoluciones centroamericanas– a las muchas y muy duras bofetadas del desencanto; un desengaño que a Horacio Castellanos Moya le llegó apenas iniciado el bullir de la sangre. Y si sus novelas son buen ejemplo de lo dicho anteriormente, en sus relatos aparece como un telón de fondo inevitable y persistente, pero en un plano más secundario; como muestra, los dos relatos citados más arriba.

En su obra breve, Horacio Castellanos Moya gusta de asomarse por las rendijas de una realidad, aunque continue siendo cotidiana la violenta, tratados de paz al margen; allí es donde encuentra espacio para unos personajes que se perderían entre dos o tres anécdotas de una novela: el individuo problemático, buscavidas, superviviente ese el personaje preferido en la obra breve que nos ocupa. Ese ejecutivo que oye a través del tabique de un motel algo que no debería haber escuchado. Un individuo cuyo trabajo, pareja y estabilidad laboral y domicilio caminan siempre al borde del barranco. Inestables. Y suelen despeñarse, claro. ¿Que aparecen

en sus novelas? ¡Pues claro! ¡Pero si tenemos al disfrutamos del mismísimo Pepe Pindonga en «Con la congoja de la pasada tormenta»! La diferencia es que aquí, en la exprimidura radical de una historia, se engrandecen en su protagonismo.

Estilísticamente seco y directo, el laconismo del narrador que a veces no es tal porque los personajes ebrios suelen ser bastante lenguaraces, sin fuegos de artificio, los relatos construyen un instante –¿qué es un relato más que un instante?– de unos personajes peregrinos, que suelen dirigirse al lector en primera persona, cuyo dominio en todos los registros del español hacen de Horacio Castellanos Moya un escritor especial.

Es curioso que, se encuentre donde se encuentre, sus obras se desarrollan en su territorio particular formado por Honduras, El Salvador y México. Nada engolado, Castellanos saca a la luz algunos aspectos que son interesantes *per se,* no porque nos interesen los aspectos más desagradables y mórbidos del polvorín centroamericano. En San Salvador, la guerrilla tiene tomada parte de las colinas que la voltean, pero lo vida discurre con una normalidad –el horror de lo cotidiano– asombrosa.

Y las mujeres: pieza capital de la narrativa de Castellanos: liberadas, *putías,* como le gusta escribir, doctoras, amas de casa... La mujer ocupa un papel fundamental en su obra. Y casi todos los personajes masculinos de sus obras tienden a una misogonia en algunos casos divertida, en otros espeluznante. Fíjense, por favor, en cualquiera de sus relatos, aunque sea muy breve. Esa destreza lingüística, el ritmo perfecto... Hace algún tiempo se refirió Horacio Castellanos Muya como autor novelas que tenía que escuchar antes de ponerse a escribir. Si es así, el magisterio en los registros, las modulaciones y la tensión de los diálogos resulta una demostración.

Una curiosidad a los lectores habotuales del escritor hondureño: lean «Amaranta» y descubrirán –al menos así nos sucedió a nosotros– un texto sorprendente, que nos dejó perplejos durante largo rato. Léanlo y ya verán...

Todavía necesitan los anaqueles de nuestras librerías favoritas algunos ejemplares inéditos en España de nuesto autor con la regularidad anual con que nos visita. Esperemos que el próximo sea una novela que retome a la familia Aragón, una de las sagas narrativas más fascinantes de los últimos tiempos.

La infancia es el país del exiliado

Carlos Tomás

Se suele decir que la única patria es la infancia; pero si esto es así, entonces habrá que considerar que nuestro único destino es el exilio. Las dos novelas que comentamos a continuación son un magnífico ejemplo de cómo en el país de la infancia, a veces el clima es inhóspito, los golpes son duros y las heridas no se curan. Los psicólogos son los médicos del pasado, pero no hay muchas personas que acudan a ellos. Aunque también es posible leer novelas como las últimas del español Gustavo Martín Garzo y del chileno Hernán Rivera Letelier para aprender que, en el fondo, la infancia se parece al resto de las edades del hombre: todo depende de dónde ocurra y del dinero que haya a su alrededor.

Gustavo Martín Garzo es un escritor de garantías, y ninguno de sus libros lleva a la decepción, puesto que todos ellos responden a las espectativas de los lectores: están bien escritos, cuentan historias bien resueltas y ofrecen personajes creíbles, poliédricos. Pero creo que el caso de La carta cerrada es especial, y que en el futuro se contará entre las mejores, más emotivas y más sólidas novelas de este autor de obra ya muy extensa y que cuenta con títulos tan justamente celebrados como El lenguaje de las fuentes, Las historias de Marta y Fernando o Marea oculta.

La carta cerrada es el relato que un hijo que acaba de descubrir una carta de su madre dirigida a él hace tiempo, hace de esa mujer atormentada durante gran parte de su vida por la muerte de su otro hijo en un accidente que, hacia el final de la novela, el narrador descubrirá que no fue exactamente el que él y todo el mundo creían, y que, de paso, le hará explicarse la animadversión que su

---

Gustavo Martín Garzo: *La carta cerrada*. Lumen, Barcelona, 2009.
Hernán Rivera Letelier: *La contadora de películas*. Alfaguara, Madrid, 2009.

madre sentía hacia su padre y el porqué lo culpaba de su desgracia. Traumatizados por el dolor, los personajes de La carta cerrada se obstinan en esquivar la realidad para no tener que aceptarla, y por eso prefieren creer en tesoros de la época de Carlos V enterrados en sus casas; o en fábulas como la de un cura que se enamoró de un bebé en el que quizás veía a Jesucristo, que lo paseaba y cuidaba y que, cuando murió, robó su cadáver para llevarlo al monte, hasta que se lo quitaron, para enterrarlo y sumir al pueblo en un silencio tan profundo que hasta los animales callaron durante varios días en los establos y los corrales... También prefieren recordar historias como las que le cuenta el padre, que es policía, por ejemplo la que habla de un ladrón al que apodaban Manos de Plata y que se entrenaba con un maniquí lleno de cascabeles al que tenía que sacar la cartera de los bolsillos sin hacer ningún ruido; Aunque, según la madre, esas cosas sólo se les ocurría propagarlas a los hombres, cuyos sueños son distintos a los de las mujeres: «Los suyos tenían que ver con lo que querían y los nuestros con lo que habíamos perdido».

Pero el narrador directo de La carta cerrada parece creer menos en el azar o en el destino que en la simple naturaleza humana, tendente al autoengaño, que es una especie de suicidio de la razón: «¿Por qué nos atraerá lo que brilla?», se pregunta ante la joyería de un tío suyo al que van a visitar a Madrid él y su madre. Y, si lo pensamos bien, ese deslumbramiento del que habla vale para todos lo dramas, tanto para los amores fatales como para las pistolas con las que se matan los niños cuando juegan a soldados o a detectives.

La carta cerrada es una novela que esconde en el fondo de sus páginas otras novelas, en la que las historias se entretejen y crean una red que sustenta un mundo entero, contradictorio, inexplicable y complejo, y la sensibilidad y brillantez con que Martín Garzo arma esa maqueta del mundo real es admirable. Su prosa sin prisa cautiva y su gobierno de los resortes de la narración consigue que el interés por lo que estamos leyendo no decaiga en ningún instante.

La infancia y la necesidad de oír historias es el tema La contadora de películas, la última novela de Hernán Rivera Letelier. Nacido en Talca (Chile), en 1950, Rivera se dio a conocer internacionalmente con La reina Isabel cantaba rancheras y con Himno

del ángel parado en una pata, y siguió adelante con Fatamorgana de amor con banda de música (1998), el libro de cuentos Donde mueren los valientes (1999); y cuatro nuevas novelas, Los trenes se van al purgatorio (2000), Santa María de las flores negras (2002), Canción para caminar sobre las aguas (2004) y Romance del duende que me escribe las novelas (2005). En todas ellas, igual que ocurre en La contadora de películas, llama la atención el estilo directo y claro de su prosa que, sin embargo, no renuncia a la sugestión ni al adorno, aunque por lo general haya que buscarlos menos en su estilo que en su capacidad de elección para las situaciones, los personajes y los ambientes, que parecen casi siempre dotados de una poesía sencilla pero sutil. Tan sutil como el velo de ficción que cubre los acontecimientos que refiere el escritor chileno, a través del cual se transparenta la cruda realidad de muchos lugares de Latinoamérica, marcados por el hierro candente de la miseria, sometidos al abuso de los poderosos y la injusticia de las leyes que en lugar de defenderlos los ignoran.

En el caso de La contadora de películas, las aventuras y desventuras de la joven María Margarita, una niña de la pampa con tanto talento narrativo que termina por hacer de él un negocio que, al final, será su ruina. La niña, cuyo nombre artístico es Hada Delcine, es un ejemplo de las privaciones que sufre su familia –que a su vez es un símbolo de todos los desheredados del mundo–, puesto que si ella cuenta, o más bien interpreta la película semanal a sus padres y sus hermanos es porque en su casa no hay dinero más que para una entrada. Pronto, su destreza la hará célebre entre sus vecinos, quienes llegarán a pagar un pequeño donativo por acceder al salón de su vivienda, reconvertido en platea, y oírla y verla reconstruir, con todo lujo de detalles y aspavientos, subida a una tarima, los argumentos y la acción de los largometrajes que ella ha visto y recrea con gracia admirable para su público.

Sin embargo, igual que los espejismos son los oasis de los sedientos, la prosperidad es la alucinación de los pobres, que cuando creen tener oro en las manos sólo tienen arena. Y eso es lo que le ocurre a María Margarita, primero cuando empieza a ir a contar películas a domicilio y cae en manos de algún potentado local que tiene más interés en la narradora que en la narración y, después, cuando llega al pueblo la televisión, que a partir de

entonces le opondrá una dura competencia. Hada Delcine volverá a ser María Margarita y terminará cantando, en un número de relleno, en las fiestas del Sindicato de Obreros, o como guía de pueblos fantasmales.

Pero bajo ese relato hay otro, aún más cruel, que es el de la relación rota de sus padres, ella una mujer que se enroló en un circo y abandonó al marido cuando lo encontró decepcionante, y él un hombre inútil de cintura para abajo, condenado a una silla de ruedas y, sobre todo, a una amargura sin horizontes. El amago de reencuentro entre la madre y María Margarita marca el momento más cruel de toda la novela. Una novela que ya lo es de por sí, porque habla de personas cuya existencia es tan dura que les hace pensar que la muerte siempre «es una película que han visto dos veces». ©

Esperando a Robert Capa encontramos a Gerda Taro

Carlos Barbáchano

Resulta esperanzador que nuestros novelistas de mediana edad, que no vivieron la guerra ni las inmediatas consecuencias, vuelvan su mirada a esos años en que, por utilizar las palabras de la autora, «España se había convertido en el ojo abierto del gran torbellino del mundo». En esta ocasión una fotografía es el origen de esta historia de amor y de guerra; paradójicamente una foto ajena al conflicto, en la que Gerda Taro aparece dormida con un pijama de Robert Capa en la «estrecha cama de un cuarto de hotel». Tierna imagen cargada de profundo significado que no acabo de explicarme cómo no constituye la portada del libro (en la que vemos un perfil de Capa filmando con la Eyemo) y que fue hallada, junto a más de tres millares de fotos inéditas de la propia Taro, Capa y David Seymour, a principios de 2008 en México y que ahora custodia y estudia el Centro Internacional de Fotografía de Nueva York.

Motor de arranque e interesante y adecuado método –el de la glosa y análisis de las fotografías realizadas por la mítica pareja– que Susana Fortes usa con inteligencia a lo largo de la novela (notables los capítulos dedicados a 'Muerte de un miliciano', la famosa y controvertida imagen de Capa tomada cerca de Córdoba, la destrucción de Guernica o la batalla de Brunete) y que equilibradamente combina con pequeños fragmentos del cuaderno rojo de Taro. Dichos fragmentos, ejemplares en su concisión y sentido premonitorio, estructuran un relato que se articula en torno a la

---

Susana Fortes: *Esperando a Robert Capa.* Planeta. Barcelona, 2009.

figura de Gerta Pohorylle, la pequeña y bella judía polaca que quería ser Greta Garbo (por eso su sobrenombre de combate, Gerda Taro), y que llega a París tras una traumática e interminable huída de la fobia antisemita.

Esperando a Robert Capa, desarrollada en breves y dinámicos capítulos, será la apasionante y apasionada reconstrucción de las vidas de Gerda Taro y de André Friedmann (pronto Robert Capa, gracias al innato talento publicitario de Taro, su amante pero también su «manager») desde que se conocen en el feliz París de entreguerras hasta la trágica muerte de Taro en la batalla de Brunete. Apasionante porque nuestros personajes se convierten en héroes contemporáneos, jóvenes reporteros y fotógrafos que se juegan la vida en primera línea de combate no sólo por hacerse un hueco en la historia de la fotografía sino por defender unas ideas que sienten en lo más hondo de su ser; porque la propia historia de amor que protagonizan sobrepasa sus limitaciones y diferencias –notables en el plano espiritual– para ir más allá de la vida. Apasionada porque para la autora los álbumes de fotografías de Robert Capa siempre alimentaron su santuario personal de «héroes cansados». Apasionada porque la tarea previa de investigación y la consiguiente de escritura van descubriendo a la novelista la fina, inteligente y compleja personalidad de la joven Gerda Taro, estigmatizada por su origen, con la que se identifica plenamente como narradora y como mujer. En patente y a veces patético contrapunto, el gitano húngaro, Robert Capa, «guapo hasta doler», judío, como Taro, pero despreocupado de su origen, elemental, extrovertido y pendenciero, intuitivo, rebosante de vida, hosco y tierno a la par. El abismo del intelecto, de las diversas percepciones de la sensibilidad, se abre entre ellos. Sólo un amor físico sublimado por la mutua pasión y cariño que se profesan será capaz de unirlos en encuentros de momentánea plenitud. Capa no llegará a comprender la complejidad de su mujer, que lo supera y a veces lo aniquila. Sólo cuando la posee no se siente desgraciado. Como reza la conocida copla evocada en la novela «ni contigo ni sin ti/tienen mis males remedio,/contigo porque me matas,/sin ti porque me muero».

En esta casi siempre acertada evocación de la pasión amorosa, Fortes abusa en algunas ocasiones de las generalizaciones, tan

comunes en nuestros días, referentes a los tópicos atribuidos a lo masculino y lo femenino, tipo «hombre al fin» o «crédula como todas», que empobrecen el relato.

Capítulo aparte es el de la reconstrucción cultural de la época, menos cuidada que en *Quattrocento*, su novela anterior. Hay cierta precipitación a la hora de evocar las numerosas personalidades coetáneas*, con las que la pareja protagonista incluso convive en ocasiones, pues Capa y Taro compartieron momentos de sus breves e intensas vidas con nombres que, como ellos, eran o serían míticos, tanto en el plano literario como en el político. A veces se despachan con aposiciones simplistas nombres como el de Hemingway, «con su boina y sus gafas de intelectual con montura metálica», o, peor aún, César Vallejo, «peruano de verso libre». ¿Cómo se puede despachar con tal simpleza a quien escribió uno de los poemarios más estremecedores, «España, aparta de mí este cáliz», precisamente de la guerra incivil?

Las horas finales de Taro, sedada con morfina, en el hospital del Escorial no son agónicas; son, por el contrario, momentos felices y alucinatorios donde revive, «truchita», las travesías del lago, con sus adorados hermanos jaleándola para alcanzar la orilla en un tiempo record. Adivinatorios, asimismo, de lo que sucederá tras su muerte: Capa leerá en *L'Humanité* la noticia del deceso de su amada, destrozado por el dolor; pero esa capacidad adivinatoria, esa lucidez prospectiva que se tiene en ese frágil límite entre la vida y la muerte, lo amplía hasta recorrer en dos o tres páginas lo que será el futuro de Capa, como si el proceso de identificación entre la narradora y Taro fuera ya absoluto. Así que, lo que en una primera lectura parece abuso del recurso narrativo se convierte a la postre en la plena fusión amorosa entre narradora y personaje.

Tensa y emotiva, esta espera de Robert Capa termina siendo feliz encuentro con Gerda Taro y ojalá que la versión cinematográfica de la novela –Hollywood ha comprado ya los derechos– sea también otra agradable sorpresa; al menos así lo deseamos. ©

---

* La mujer de Luis Buñuel, por cierto, no era «Jean Rucar» sino «Jeanne Rucar», más francesa que la Torre Eiffel.

Una mirada crítica

Ricard Morant

El escritor aragonés Ramón Acín ofrece en este ensayo una «visión de la literatura española de los últimos años». Como testigo y actor principal de ese contexto, no escatima en esfuerzos y, con una gran habilidad y un enfoque acertado, llega a la siguiente radiografía: «Estamos en la sociedad de mercado, la literatura es un producto más que depende de su consumo y lo que se propone, ante todo, es el entretenimiento porque es lo que se demanda socialmente –o es impuesto con publicidad y demás métodos actuales–. Un entretenimiento ansiado por su sencilla masticación que, además de proporcionar placer, evade y aleja de la suma de conflictos, problemas y angustias envolventes, individuales y colectivos». Esta mercantilización, imperante en el mundo editorial, ha afectado a todos los pilares básicos del ámbito de la escritura: al autor, al crítico, al lector y al libro. Así, el autor, en general, se ha convertido en un creador-trabajador en busca de la confirmación de su trabajo, del éxito y no del compromiso con su sociedad; para lograr este objetivo se somete a la censura comercial, al lema del «tanto vendes, tanto vales» y al ritmo creativo que le imponen. El crítico, por su parte, parece que se ha divorciado del público lector, al que ya no ofrece ni análisis ni valoraciones sino informaciones encaminadas a la promoción de ciertas obras. Ha dejado de ser el faro que ilumina y aconseja sobre las últimas novedades aparecidas en el mercado. El lector, por otro lado, transformado en cliente y consumidor, se encuentra indefenso ante el cambio de actitud del crítico y ante la presión ejercida por los medios de comunicación. Al mismo tiempo, se ha homogeneizado y ha pasado a ser menos exigente. En cuanto al libro, ya no es lo que era, puesto que está instrumentalizado, estandarizado y mediatizado. Hoy en día la obra literaria se considera un objeto

---

Ramón Acín: *Cuando es larga la sombra*. Mira Editores, Zaragoza, 2009.

de consumo dependiente de los *mass media* en tanto que «lo que no aparece en los medios, no existe».

Tras estas consideraciones, Acín pasa a describir los nombres y el tipo de autores (jóvenes, mujeres, etc.), las obras, los temas (carlismo, desastre del 98, semana trágica, guerra civil, posguerra, maquis, exilio, transición, etc.), los recursos literarios (especialmente los adoptados por la influencia audiovisual y telemática) y los géneros y subgéneros (novela histórica, policíaca, biografías, autobiografías, memorias, etc.) que caracterizan el último período de la narrativa española.

Para el ensayista aragonés, los jóvenes y las mujeres –en su doble faceta, como escritores y lectores–, al igual que la novela histórica, merecen un capítulo aparte. Los dos primeros sobresalen porque constituyen junto al grupo de los estudiantes el 66% de los lectores españoles. Desde el punto de vista creativo también destacan por haber renovado temática y estilísticamente la escritura. Los jóvenes escritores de la década de los 90, hijos de la televisión, incorporaron, aparte de historias urbanas, nuevas técnicas, registros lingüísticos y formas de narrar. Las mujeres escritoras, por su parte, especialmente las pertenecientes a la llamada generación del 68, empezaron a hacerse visibles en el último tercio del siglo pasado y actualmente son muy leídas.

En cuanto a la novela histórica, Acín resalta que se trata de un subgénero con un gran atractivo para el público lector, entre otras razones, porque le permite evadirse, soñar, huir del presente inmediato y porque «conociendo el pasado se puede conocer mejor el presente».

La descripción de este panorama literario resulta realmente significativa porque la persona que la realiza es una voz autorizada. Él sabe de lo que habla y conoce a la perfección el tema que trata. Es un emisor cualificado debido a su profesión y a su vocación, a la experiencia acumulada a lo largo de los años en el terreno de las letras. Escribe con conocimiento de causa pues, además de como catedrático de literatura, sobresale como escritor, editor, crítico, agente cultural y promotor de experiencias pedagógicas, entre las que destaca, «Iniciación a la lectura».

Este ensayo es un libro valioso por las claves que ofrece para interpretar el paisaje narrativo contemporáneo y por las numerosas

consideraciones que realiza sobre distintas cuestiones apasionantes: desde las relacionadas con el sistema educativo, hasta las emparentadas con la literatura feminista, pasando por las vinculadas con la sociedad multipantallas y el impacto en las nuevas maneras de crear y de leer. Asimismo, es un trabajo valiente por su tono reivindicativo. En él queda patente el compromiso del autor con el mundo literario en el que vive, ya que se manifiesta defensor de una crítica reflexiva y de una literatura comprometida y formativa.

Otro rasgo a destacar en este volumen es la utilización que hace del lenguaje. Acín se acoge al testimonio idiomático para mostrar que la literatura está en permanente ebullición, que se va adaptando a las transformaciones sociales, políticas, económicas y tecnológicas acaecidas en su entorno. En efecto, consciente de que la evolución cultural deja huella en el idioma, enumera una serie de palabras y expresiones que plasman los nuevos hábitos impuestos en la vida literaria, que testimonian el tránsito de una literatura cimentada en el arte a otra de carácter industrial. Así, anota y comenta términos llamativos que nos resultan familiares aunque nos pasan desapercibidos. Por ejemplo, resulta interesante comprobar cómo a cualquier libro y autor se le da la etiqueta de «literario»; cómo se ha pasado del «librero tradicional» al «vendedor de libros»; cómo ha cambiado de significado el sintagma «libro valioso», que ya no alude a la obra destacada por su esencia literaria sino por su rentabilidad económica; o cómo se ha pasado en nuestro país a definir como *best seller* a la obra con más de 200.000 ejemplares vendidos.

El ensayo resulta ameno, se lee fácilmente e interesa a cualquier lector, pero muy especialmente al que desea conocer de primera mano cómo nace y se lanza un libro, cómo crece y se promociona a través de los medios, cómo se reproducen las ventas, cómo un ejemplar puede alcanzar los primeros puestos de la lista de los más vendidos y cómo muere, cuál es su fecha de caducidad.

En síntesis, se trata de un libro para disfrutar y para pensar, ya que da cuenta de los aspectos fundamentales (como la mercantilización, la globalización, la superficialidad, la desestructuración social, la inmediatez, el presentismo, el hedonismo, la hiperinformación, las nuevas tecnologías y la devaluación del pensamiento)

para entender la situación actual de nuestra literatura. *Cuando es larga la sombra* es un ensayo necesario para conocer –en toda su extensión y complejidad– un mundo tan fascinante como el de la narrativa española de los últimos años. ©

Un diálogo con la naturaleza

Manuel Quiroga Clérigo

«... con Vilariño y Paz Gago recorremos el río Eume», escribe César Antonio Molina en la página 491 de su libro *Esperando a los años que no vuelven* (Ediciones Destino, Barcelona 2007). El escritor recuerda que en el verano de 2004 cuando regresa a «A Coruña para descansar tras unos meses agotadores» ha de acudir al entierro de Fernanda, la viuda de Torrente Ballester, en O Ferrol y después emprende ese recorrido fluvial. El Eume, como Finisterre, el Miño o el Atlántico suelen ser protagonistas de los escritos de aquellos que, gallegos o no, viven el mundo celta y todas sus connotaciones con el rigor del amante y la osadía del enamorado. Precisamente ese río, el Eume da título a un precioso poemario de César A. Molina, punto y seguido en su trayectoria poética repleta de vivencias, emociones e itinerarios. *Eume* (edición bilingüe), que fue el segundo libro escrito en gallego por su autor, está publicado por Pre-Textos (Valencia 2008). En esta ocasión estamos ante un tomo de más de doscientas cincuenta páginas, en un hermoso color morado que, fácilmente, puede ser confundido/incluido en la colección que Jaime Salinas inició para Alfaguara a comienzos de los años ochenta y donde se publicó lo mejorcito, hasta entonces, de la literatura universal y en lengua castellana (memorables las presentaciones de Juan Benet o Juan García Hortelano, que vieron allí sus más reconocidos textos, auxiliados por Maruja Torres, etc). La traducción de los textos de *Eume* ha corrido a cargo del autor, de Tareixa Roca y Luis G. Soto, quien en un adecuado prólogo dice: «...este libro, es como una meditación, que arranca de una visión inicial, el río entrevisto

---

César Antonio Molina: *Eume*. Pre-Textos, Valencia, 2009.

en el aeropuerto, y alcanza una lección final: quien tenga, viva como si no tuviere».

Cierto es que, ya desde el principio, el poeta descubre los mundos permanentes. «Apoyado en un musgoso canto rodado./un alado sin norte se miraba en el espejo de agua», escribe en «Un alado». Si sus versos parten de una espera («En el aeropuerto de Pekín/el río humano de pasajeros perdidos/también se llama Eume», un lírico vagar por el universo, sin duda como Director del Instituto Cervantes u otras responsabilidades antes de ser nombrado Ministro de Cultura y después de retornar al mundo académico como Catedrático de la Universidad Carlos III, nos lleva hasta esa leve y rotunda apoteosis final: «El tiempo es breve». Hemos de indicar que si bella es la expresión que César Antonio Molina utiliza para dictar sus versos en castellano, la musicalidad innegable de otro idioma español como el gallego cobra aquí valores de sinfonía perpetua, de ilusión por el idioma, por la lengua sea expresión castellana o lo sea galaica. Por eso no sólo citamos únicamente versos en castellano, pues una muestra en gallego también valdría para reconocer esa bella vertiente de una lengua ibérica, que nos trae cercanías de Miguel Torga, de Fernando Pessoa..., hablamos del poema titulado «Chove vorazmente»: «Chove vorazmente./Penso naqueles que non/poden/escribir cómo chove», versos fácilmente reconocibles. Bien, queremos anotar que con su visión de espejo analiza las tardes, construye paraísos, retrata las auroras o perdona la noche. A veces se lamenta de olvidos, de rotas primaveras, de vientos indecisos. «En el delta del Eume/cruzamos nuestras barcas de doble vela». En medio de las horas inicia sortilegios, planea fantasías al borde del verano, percibe los otoños sin ánimo caduco. Acaricia hondonadas aún lejos del invierno, esperando arcos iris para las horas quietas. Por sus versos/páginas van pasando los ríos dócilmente con algún resplandor de golosina. Y es su río, pacífico y desnudo, el compendio de todos los presentes. En elegantes versos libres, abiertos a las sinfonías de la inspiración y a la limpieza de la observación, vamos recorriendo míticos itinerarios, a veces oscuros andenes donde, pese a todo, es posible la poesía. Es preciso leer «Los ríos de China» («Las barcas merodean los arrozales») o «El río de la luna», que convoca a los iniciadores de la música moderna

y nos lleva a los mares clásicos, al fin tributarios del Eume «cuando se eclipsan de almas húmedas/en el estertor de una noche de verano». De tantos quietos misterios hay hablaba Molina en un poemario titulado *En el mar de las ánforas* (Pre-Textos, Valencia, 2005), en versos nítidos, breves, flexibles, casi etéreos: «quién está/soñando / la sombra/de un sueño». Es un mundo de ángeles, de hombres sin destino, de pedazos de amor viviendo en las esferas, de clásicos espacios para escuchar callados: «no es el alma/la que tiene/ alas». Son reflexiones vivaces, escritura de una vanguardia incesante, rotura del verso para afianzar el pensamiento, disolución de las sílabas para enaltecer las imágenes, repetición de la música quieta: «el alado/perfume/de las flores/aladas/ preguntaban por mí». En «Orillas del Mansarovar», del libro que nos ocupa, leemos: «Si no estoy en un río, me hallarás en otro». Y es que su río, decimos, cruza puentes y prados, amanece en medio de las torres y la lluvia, nos descubre los mundos presurosos que ocultan eucaliptos, acaricia el musgo de edificios antiguos, la santa soledad de iglesias silenciosas, la niebla que pernocta al lado del poeta.: «Estrella que vienes del mar/¡cuídate de cruzar el Eume¡/ desenvainado». El poeta imagina mil rumores en el ámbito quieto de las fuentes y, en «Leteos» poema de hermandades fluviales, emparenta territorios que lleva el mismo líquido elemento para proclamar: «¡Yo soy tu epifanía¡, dice el Eume». Nos estamos refiriendo a varias muestras de inquietud y de distancias. Y todo ello vuelve a acontecer en la extensa bibliografía, sobre todo lírica, de César Antonio Molina que ya ha sido objeto de varias antologías como *En las ruinas del mundo* (Anthropos, Barcelona 1991) o *El rumor del tiempo. Antología poética 1974.2006* (Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2006), donde podremos apreciar la «profesionalidad» creativa de un escritor que, en muchos de sus libros, es poeta a tiempo completo, pues en ellos aparece el universo repleto de intimidades, el amor como espacio interior y las intensas geografías como formando parte de su propia historia vital. Y así volvemos a «Eume», libro que se convierte en extensa afirmación del valor de la poesía como testimonio de la presencia del hombre en la naturaleza y de su cercanía a todo aquello que aparece a su paso. Ya Molina escribía en «Esperando a los años...», «Para Sören Kieerkegard la escritura

no era una profesión sino una pasión que debía, por encima de todo y sobre todo, satisfacer a uno mismo al margen de lectores y editores, al margen del éxito o fracaso de las obras» y es ese pensamiento, ajeno pero tal vez asumido como propio, el que impera en la mayoría de los escritos de este autor para quien las tiernas reflexiones son presentida nieve, igual que los caminos se llenan de misterio. El Eume tiene una longitud de cerca de noventa kilómetros, nace en la Sierra do Xistral y en Pontedueme anda buscando el Océano, antes de formar la Ría de Ares y un extenso parque natural, con multitud de especies vegetales, árboles como el carballo, castaño, abedul o fresno, principalmente. En sus aguas vive la nutria, que tal vez amenace a las truchas (ver «¡Cuánta sed¡») y, a su vez, amenazada por el martín pescador. Se dice que tras la Guerra Incivil la frondosidad de sus bosques, o fragas, permitió ser un buen refugio para los maquis que romántica e inútilmente combatieron al Régimen insurgente algunos años, con dramático final. Véase el poema «La poesía se hace en las fragas». Hay que memorizar «Magosto» o «Flores de toxo» para aspirar perfumes de claros finisterres y en «Cigarras de oro» tenemos: «Todas las formas de vida poseen alma», como es el caso de la posidonia, un alga que forma una extensa pradera sumergida entre las islas pitiusas (Ibiza y Formentera) a la que se calcula una vida de más de dos mil años. En «Inútil oficio» resurge la nostalgia («Ya nadie amasa, ya nadie muele en Alende»). Siguen los recorridos bajo la cúpula celeste. «¿Cuántas fronteras tendremos aún que cruzar para llegar a casa?». Del «Mar Muerto» «..donde/lo mismo da saber/o no saber nadar» vamos a celebrar el año nuevo 2007: «Las doce de la noche en la Estación Finlandia», los oriente y occidente de la guerra fría que se unirán en el hermoso poema titulado «Cruzando puentes» para llegar, sin ir más lejos, al mítico Puente de Brooklyn que otros inspirados autores han cantado. «Bajo el puente de Brooklyn/pasa el Eume», escribe Molina. Aparecen hortensias donde antes hubo barro. Cerca de los museos transitan mariposas en una interminable sucesión de eucaliptos, hierbabuena y acacias. Más allá de los parques ocultos en la niebla, semejando el espacio de Yasnaya Poliana con la magnificencia de los siglos intensos, retornan los recuerdos de pretéritos dulces. «Atravieso ríos y ríos/refugios de tantos nómadas». Ficción o

realidad, fantasía o mirada tendida hacia todos los horizontes, la vida permanece junto a las catedrales, los trenes, las miradas. Por los arroyos limpios transitan claridades, trozos de cordillera y leyendas de pájaros. Es el lugar inédito en que intuir futuros con algún optimismo exento de orfandadades, la escritura firme de un creador que también ha dedicado páginas y páginas a hablar de las creaciones ajenas, como en «Nostalgia de la nada perdida. Ensayo sobre narrativa contemporánea» (Endymion, Madrid, 1996) o esa inmensa investigación en torno «La prensa literaria española desde comienzos de siglo hasta la guerra civil», que fue su trabajo para doctorarse «cum laude» en Ciencias de la Información en la Universidad Complutense quien ya era Licenciado en Derecho por la Universidad de A Coruña, amen de otros títulos de profunda significación crítica como el memorable *Sobre la inutilidad de la poesía*, que publicara Huerga & Fierro o la importante serie de colaboraciones en la prensa española en general y gallega en particular.

El poeta, en sus versos vitalistas y diáfanos, reconstruye impaciente las torres indefensas, las noches infinitas, las selvas procelosas, arrepentidos lagos, gaviotas blanquecinas o barquitos pausados. Temerosos afluentes de territorios vírgenes acuden presurosos a inaugurar silencios como si ya, de nuevo, volvieran los veranos. «El canto de alondras/me recuerda/a la voz de mi padre/entre el claro del bosque» escribe en «Claro del bosque». Son calculadas lluvias retornando al paisaje, despertando jardines exentos de quimeras igual que si esperaran nidos de colibríes. Para Molina la poesía es el arte de sobrevivir, de descubrir los espacios etéreos más allá de los muros cerrados. En su trabajo onírico el escritor de ayeres edifica leyendas inocentes y amenas. Va recorriendo siglos de color diferente. Una galleguidad, que no es beligerante, aparece en las sílabas de itinerarios lúcidos. Son cauces portentosos de imágenes y vida, arracimadas lágrimas inundando los prados allí donde hay fronteras de música y milagros. En nidos de cigüeñas se refugian las horas antes de que el poeta las vaya enumerando. Como habla de «su» río, siente cierta preocupación, algún desasosiego que diría Pessoa, y se pregunta «¿Qué dirán las malas lenguas de los otros ríos?», pero él mismo responde: «Cada cual es la medida/de sí mismo». Es así como el poeta va

construyendo la pirámide joyciana de la existencia, ese cúmulo de sucesos que van teniendo lugar a su alrededor. Se trata de sucesos que se componen de deseos, miradas, incertidumbres, satisfacciones o pequeñas violencias los cuales nos conducen a ese final en el que, de todas formas, el humano se convierte en un ser-para-la-muerte del universo sartriano. Y es que, como dice María Kodama de Borges, el buen escritor «es poeta todo el tiempo» o, dicho de otra forma, siempre es el poeta de su circunstancia. En este caso, como atestigua César Antonio Molina, tal situación se va transmutando en un necesario territorio para la inspiración, como si el poeta buscara de manera incesante aquellos itinerarios, ríos o nubes, en los que enmarcar sus recuerdos. Léase en «Esperando a los años.....» el apartado titulado «El rostro de Cristo» donde escribe «Jesucristo siempre me ha interesado más por su muerte que por su vida», y poco antes anota un cálido y trágico recuerdo: «Descuelgo el abrigo que llevó mi padre en los últimos». Se lo pone y sale «a pasear con él por en medio de las encinas centenarias y los campos recién sembrados». Y a pesar del frío, de la soledad del amanecer, de la lejanía va sintiendo, junto al peso del dolor ante la irremediable y eterna ausencia, «el apretón de sus brazos». Tal vez todo ello nos conduzca a suponer que también los ríos, de la naturaleza y del mundo manriqueño, son como nuestras vidas «que van a dar en la mar, que es el morir», o sea la inevitable, ahora sí, constancia de la finitud.

Algunos sesudos redactores-jefes de periódicos o revistas literarias exigen que no se anoten poemas o versos de los poemarios de versos que se comenten. Es como si el frutero no dejara probar el género que vende. Así que para contradecir a esas luminarias de la cultura dejamos aquí un poema ¡completo¡: es el titulado «Tu nombre»: «Si el Eume fuera tinta para escribir Tu nombre/llegaría a secarse antes de que se agoten las letras», bella dedicatoria de amor que sólo los poetas saben insinuar. C

Gastón Baquero y la poesía andaluza

Carlos Javier Morales

Este libro podría leerse muy bien como una introducción al maravilloso mundo poético del cubano Gastón Baquero, una de las grandes voces líricas del siglo XX en nuestra lengua, frecuentada por un grupo cada vez más numeroso de fervorosos lectores, a pesar de que en su vida el poeta sufriera una injusta indiferencia (y, a veces, una cruel incomprensión), a la que no opuso ningún resentimiento ni afán de revancha; antes bien, respondió ocultándose gozosamente en su mundo cotidiano lleno de libros y de música.

Y es que, a pesar de que el título *Andaluces* –elegido por la editorial o por Alberto Díaz-Díaz, compilador y prologuista– puede dar la impresión de un libro costumbrista sobre la vida y el arte de Andalucía (que ya es mucho decir), lo que realmente nos ofrece el presente volumen es una colección de ensayos sobre poetas andaluces de talla universal, desde Góngora a Cernuda, pasando por Bécquer, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Lorca. Además, incluye unos breves artículos sobre otros poetas andaluces de menor alcance, como José María Pemán o Luis Jiménez Martos, y algunos apuntes sobre otros andaluces que, sin ser poetas en sentido propio, han revitalizado la cultura española y la han trasplantado al Nuevo Mundo, como es el caso de María Zambrano, que no es tratada en ningún ensayo monográfico, aunque su sombra acompaña al lector por muchas páginas del libro. Por último, habría que mencionar sendos artículos sobre la idea de progreso en Ángel Ganivet y sobre el arte taurino de Manuel Benítez, *El Cordobés*.

Gastón Baquero: *Andaluces*. Presentación de Alberto Díaz-Díaz. Renacimiento, Sevilla, 2009.

Sobra decir que no se trata de una suma crítica sobre la poesía andaluza ni un repaso de todos los grandes nombres que en ella figuran, sino una indagación personal, vivida y revivida, de Gastón Baquero en aquellos poetas andaluces que más amaba. En este sentido, cabe advertir que, por la extensión y por la profundidad exploradora del ensayista, en este libro hay dos poetas de protagonismo indiscutible: Juan Ramón Jiménez y Luis Cernuda. Desde luego, no se equivocaba Gastón cuando escribía sobre ellos en los años 50 y 60 del pasado siglo. Bien sabía él, sin perjuicio de otros poetas, que estos dos nombres serían cada vez más indispensables para los lectores futuros.

Leyendo estas páginas, volvemos a comprobar que Gastón Baquero, además de un gran poeta, es un ensayista en estado puro, por cuanto no escribe con ningún plan preconcebido y, lo que es más, tampoco tiene definidos ni el rumbo ni el contenido de su pensamiento. Todo parece alumbrarse, en la idea y en la palabra, durante el mismo proceso de escritura. De ahí que estos ensayos, además de verificar una lúcida inmersión en el mundo poético de cada autor tratado, viertan mucha luz, una y otra vez, y de una manera oblicua, en la rica concepción que el propio Gastón tiene de la poesía. Ésta no es para él una tarea artística que le ocupa algunos días o temporadas de especial clarividencia creadora, sino una habitual actitud de sumo agradecimiento al mundo y a Dios. Sin esperarlo y sin que resulte inoportuno, el lector de estos ensayos encontrará, a propósito de este u otro autor, unas observaciones como éstas del propio Gastón, que son verdaderas piedras preciosas lanzadas al azar:

La Poesía es la más misteriosa de todas las formas de creación, porque en ella se advierte, siempre que el poeta sea un artista cabal, que lo realizado es tan sólo, mínimamente, un recuerdo, una huella: la Poesía siempre permanece, victoriosa, del lado de allá de la creación, dejándose aprisionar sólo con destellos, en fragmentos muy sutiles y contados... Esta burla, esta fuga constante de la Poesía, ha desvelado a muchos seres desde que el mundo es mundo (pág. 79).

Por eso asombrará al lector que el ensayista revele tan bien el drama espiritual de un Bécquer, de un Juan Ramón o de un

Cernuda basándose únicamente en su palabra poética, sin necesidad de recurrir (aunque las conozca) a las anécdotas o circunstancias biográficas. Y es que la Poesía es para Gastón (y ojalá lo siga siendo para nosotros) la expresión más noble y transparente del espíritu. Un espíritu que, por otra parte, convive consustanciado con la carne e inmerso en los mil avatares de este mundo. Por ejemplo, leyendo los versos de Juan Ramón, Gastón consigue sumergirse en su grandeza poética y en su bondad moral, aunque algunas veces muy sonadas el poeta de Moguer actuara externamente de una forma hosca e incomprensiva, hecho que aquí se justifica muy razonadamente. Leyendo a Cernuda, Baquero nos ayuda a apreciar la magnitud de su drama espiritual y de su desesperación, a la vez que reconoce en el sevillano una mirada genéticamente realista y una expresividad de raíz clásica, a pesar de que ocasionalmente las técnicas del surrealismo le sirvieran para expresar sus afanes frustrados de libertad.

El estilo ensayístico de Gastón es también una dedada de placer genuinamente poético, que nos invita a disfrutar de su inocente acercamiento a la poesía y del vigor que esa poesía leída ha infundido en su alma. Vaya éste como uno de tantos ejemplos. En él, hablando de los recuerdos andaluces de Juan Ramón Jiménez, se pregunta el ensayista-poeta: «¿Y Málaga? ¿Y Cádiz? ¿Y los pueblecitos de la Andalucía soterrada, de tierra adentro, no famosos como la Gades, la Malacita, la Hispalia, pero blancos, límpidos, quietecitos como un niño en la iglesia?» (pág. 112)

Da pena que Alberto Díaz-Díaz, el compilador y prologuista de estos ensayos, nos ofrezca una introducción tan deslavazada temáticamente, tan incorrecta en la sintaxis y aun en la ortografía. El prólogo no se sabe si pretendía ser una demostración del amor de Gastón por la tierra andaluza, una reivindicación de algunos escritores cubanos menospreciados, un desahogo del prologuista por las supuestas rarezas de la personalidad de Gastón o una simple prueba de que dicho prologuista fue amigo y discípulo suyo... Parece haber querido ser muchas cosas, menos lo que tendría que ser: una razón de por qué se recopilan estos ensayos en tan esperado volumen.

Por lo demás, la inadecuación del prólogo a un libro de este tipo se hace aún más evidente al leer, con perplejidad creciente, las

conversaciones de Díaz-Díaz con Baquero, que, de ser reales, seguro que han sido grabadas o publicadas sin permiso del gran poeta ya difunto. Y, de ser inventadas, suponen una difamación de Gastón nada oportuna en este libro ni en ninguno. La misma nota biográfica de Baquero que encontramos en la solapa, aunque sin firmar, parece estar escrita por el mismo prologuista; y en ella se incluyen unas cuantas frases que nos dan una idea muy clara de lo que en el prólogo leeremos: «Consciente [Gastón] de su origen humilde y de su mestizaje que le condenan, desde sus mismos inicios decide apartarse de toda pertenencia. Por estas mismas razones, es decir, para poder ocupar un puesto en la sociedad que segrega, decide hacerse con la militancia católica como modo de falsa integración, pero siempre receloso (...)». Para una nota biográfica de solapa, que apenas llega a las catorce líneas, no parece la información más pertinente; pero, para ser un juicio honesto sobre la personalidad de Gastón Baquero (si es que hubiera que hacerlo), debería hallarse rigurosamente razonado, cosa que no se hace. Como tampoco se hace en estas afirmaciones tan gratuitas como impropias del texto prologal, referentes a la novedad que supuso el libro de poemas *Memorial de un testigo* (1966): «Con ello diríamos que colgaba Gastón Baquero el hábito de la pedantería cubana tan presente en su primera etapa» (pág. 17).

Creo que sobran los comentarios. Si advierto sobre estas deficiencias, no es por ánimo de entrar en polémica dentro de la valoración crítica del libro, sino para que el lector esté avisado de que el prólogo no es nada orientativo de la calidad de estos ensayos, cuya grandeza literaria y humana es lo que de verdad importa en este necesario volumen.

Vuelo en la hora de la poesía hispanoamericana

Daniel Rodríguez Moya

«En poesía no hay países pequeños». A partir de esta premisa el escritor y estudioso ecuatoriano Mario Campaña justifica en el prólogo de *Pájaro relojero. Poetas centroamericanos* (Galaxia Gutenberg, 2009) la importancia de la poesía centroamericana (sobre todo de Nicaragua, Guatemala y El Salvador) en el contexto general de la literatura en español. No es necesario recordar, por tanto, que el más importante renovador de la poesía en español en el siglo XX nació en un pueblecito nicaragüense entonces llamado Metapa, hoy Ciudad Darío.

Mario Campaña ha compilado los que, a su juicio, son los poetas centroamericanos, después de Darío, de mayor trascendencia. Trece son los nombres, de los que más de la mitad, siete, son nicaragüenses, lo que parece indicar que la cuna de Rubén Darío, bien sea por la influencia del autor de *Azul...* como por la necesidad de pasar página de su influjo, que mucho duró en el país ya que mientras en otros países del entorno modernista se había conseguido dejar atrás las chinerías, cisnes, palacios fastuosos y princesas tristes; los poetas no lograban separarse de estos oropeles.

Hasta que llegó Salomón de la Selva, poeta con el que Campaña, acertadamente, inicia la antología. Algunos historiadores de la literatura suelen incluir a este autor dentro de una especie de generación poética que denominan la de 'los tres grandes', en la que se incluye también a Azarías H. Pallais y a Alfonso Cortés, pero estos dos poetas siguen mostrando demasiadas deudas con Darío

---

Mario Campaña (editor): *Pájaro relojero. Poetas centroamericanos*. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2009.

y es De la Selva el que verdaderamente rompe con lo anterior y supone un puente natural con el Movimiento de Vanguardia.

El soldado desconocido es el libro que Campaña recoge casi íntegro en esta antología. Escrito en español –De la Selva comenzó escribiendo en inglés–, publicado en México, con portada de Diego Rivera, y en este volumen se recogen unos impresionantes poemas que surgen a partir de su experiencia bélica en la Primera Guerra Mundial, en la que participó como soldado al servicio del rey de Inglaterra. Si Salomón de la Selva está considerado como el puente con la vanguardia, algunos críticos van más allá y entiende que en él se dan elementos que pueden definirlo como un antecedente de la poesía exteriorista, bautizada así por Coronel Urtecho y que Ernesto Cardenal se encargaría de desarrollar y difundir años más tarde.

Campaña señala en el prólogo que si en el sur del continente americano la exploración de Borges, Huidobro y Girondo condujeron al creacionismo, ultraísmo y al surrealismo, las direcciones que tomó la poesía en Centroamérica fueron múltiples. Una de esas vías la representa el guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, con el que continúa la antología. En 1926, en París, donde vivía publicó su libro *Maelstrom. Films telescopiados*, en el que la influencia de Lautrèmont era evidente. Antes de este libro había publicado *Luna Park. Poema. Instantánea del siglo 2X*, prologado por Gómez de la Serna, y en el que se infiltraba, señala Campaña, «el cosmopolitismo característico de las vanguardias europeas». Pero tanto en uno como en otro libro, apunta el antólogo, «pese a los alardes ultramodernos se percibe un sutil balanceo en que pesa lo hispanoamericano».

Volviendo a Nicaragua, coordenadas de las que la antología no se despega demasiado, el Movimiento de Vanguardia se encuentra perfectamente representado en la antología con sus principales autores: José Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra, Ernesto Mejía Sánchez y Joaquín Pasos.

Se suele afirmar que el poema con el que se inicia el Movimiento de Vanguardia es la «Oda a Rubén Darío» de José Coronel Urtecho, un poema en el que se marcan cuáles serían las líneas de la nueva poesía decididamente antiparnasiana y con el que el poeta presentó su particular «liquidación de cuentas». Campaña

no escapa a esto y es precisamente ese texto con el que arranca la selección de Coronel Urtecho.

El poema fue publicado el 29 de mayo de 1927. Profanador a veces –«Burlé tu león de cemento al cabo»–, el poema adopta un tono dialogado y en realidad, más que una oda, es todo lo contrario.

José Coronel Urtecho fue el iniciador, junto a Luis Alberto Cabrales –que no se incluye en la antología *Pájaro relojero*–, del Movimiento de Vanguardia y en torno a él se fue formando un grupo más o menos compacto en la ciudad nicaragüense de Granada, capital de la nueva estética.

El comienzo del Movimiento de Vanguardia coincidió con los años de la segunda intervención directa de los norteamericanos en Nicaragua y la lucha del general Augusto César Sandino por la soberanía nacional. Fue el tiempo de un fuerte nacionalismo que todo lo empapó. Así, en el Movimiento de Vanguardia pocos fueron los prejuicios a la hora de abordar la creación poética y se abrió la puerta de par en par a la creatividad sin barreras, una puerta por la que se colaron muchos de los ismos desde Europa con los que la vanguardia latinoamericana. De la generación posterior a la Vanguardia –no inmediatamente posterior, pues entre medias hay una serie de poetas 'entregeneraciones', la antología recoge otras voces fundamentales de la poesía centroamericana: Ernesto Cardenal, Ernesto Mejía Sánchez, Carlos Martínez Rivas y Claribel Alegría.

Ernesto Cardenal (1925), es probablemente después de Darío el poeta más conocido fuera de las fronteras de Nicaragua y su influencia es enorme en la poesía no ya nicaragüense ni centroamericana, sino hacia márgenes muchísimos más amplios del idioma. La gran aportación de Cardenal ha sido el desarrollo del modelo exteriorista y convertir la poesía en un vehículo para un fin por encima de la propia creación poética pero sin descuidarla.

La poesía de Cardenal tiene muchos matices pero, a riesgo de resultar reduccionista, resumiremos su poética en una frase con la que él mismo define su trabajo: «Yo he tratado, sobre todo, de escribir una poesía que se entienda».

Para algunos críticos no hay duda de que Carlos Martínez Rivas es el segundo gran poeta nicaragüense, e incluso Octavio

Paz lo situó como una «de las voces más sólidas y penetrantes de la poesía hispanoamericana».

La poética de Martínez Rivas es la de la marginación y el dolor. Su poesía no busca la belleza, no pretende agradar al lector sino que más bien lo sumerge en un mundo degradado, de podredumbre, en el que el único camino posible es el de la destrucción. La gran obra de Martínez Rivas es *La insurrección solitaria* (1953), publicada en España por la editorial Visor. Claribel Alegría, por su parte, es una poeta tan nicaragüense como salvadoreña, y en ambas literaturas posee un puesto de honor. «Siempre he dicho que siento que tengo patria y matria», asegura cuando se le pregunta por esta doble condición. «Patria puede ser El Salvador, porque allí fueron mis primeros olores, mis primeros sabores, mis primeros contactos. Y matria Nicaragua, porque es donde nací y, donde seguramente, voy a quedar, pero si me aprietan un poquito más, soy latinoamericana, y si más aún, hispanoamericana».

Claribel Alegría es un caso especial, además, porque sus fuentes y referencias más inmediatas no son las mismas que las de sus coetáneos nicaragüenses ni salvadoreños. Una figura fue esencial en su formación poética, la del poeta español Juan Ramón Jiménez, que la acogió como discípula y la formó en los rigores poéticos a los que acostumbraba el autor de *Almas de violeta*. Los primeros poemas de Claribel Alegría, por tanto, entroncaban con la idea de poesía pura del poeta de Moguer, una poesía puramente lírica y sin otro compromiso que no fuera la propia poesía. Pero entonces llegó, en 1959, la revolución cubana y Claribel Alegría cambió su percepción sobre la literatura y su función. La poesía de Claribel Alegría se fue volviendo entonces cada vez más transparente y comprometida con su realidad, aunque sin abandonar jamás la sutileza y, sobre todo, manteniendo una absoluta independencia de grupos y tendencias, lo que la convierte siempre en un capítulo en sí mismo de la poesía centroamericana.

La antología de Mario Campaña se completa con los poemas de los salvadoreño Roque Dalton –toda una referencia de la poesía comprometida y militante– y Alfonso Kijadurías, así como los de los guatemaltecos Otto-Raúl González e Isabel de los Ángeles Ruano.

Un viaje con Rafael-José Díaz

Bruno Mesa

Me gustaría invitarles a hacer un viaje para explicar otro, el que hace Rafael-José Díaz en su último poemario, *Detrás de tu nombre**. Un viaje donde el autor se exige a sí mismo una mirada que implica un desconocimiento primordial y necesario, una mirada intacta, capaz de ver más allá de lo visible. Un viaje que intenta escenificar la conjunción de poesía y vida.

Este poemario es el último de los suyos, pero también el primero, como señalan las fechas que se añaden al título: 1991-1994. Pero al leerlo no he querido detenerme en las fechas. Al contrario, he procedido como los hindúes, que ignoran las fechas y leen cada página como si hubiera sido escrita ayer, aunque esa página tenga quince años o dos milenios.

Este libro se nos presenta como la suma de seis pequeños libros. Díaz reconoce en la nota final que al menos tres de las secciones del libro fueron en su día proyectos de publicación que no llegaron nunca a la imprenta. Por eso también la lectura de este libro puede ser entendida como un viaje, porque su paisaje y sus intenciones son cambiantes. A pesar de esos cambios existe una evidente unidad estética que une las secciones, algo que no ocurre sólo en este libro, sino en toda su obra. También en los ensayos y en los diarios.

Díaz propone una poesía en la que el erotismo se funde con la reflexión, donde el cuerpo deseado y ausente supera su condición y se convierte en otro cuerpo. Ese cuerpo nuevo, igualmente perseguido, es ya un símbolo del lenguaje inalcanzable y de la realidad que esconde ese lenguaje.

---

* Rafael José Díaz: *Detrás de tu nombre (1991-1994)*, CajaCanarias, 2009, Tenerife.

El cuerpo, el rostro, la sangre, el semen o la piel son los elementos de una ceremonia verbal, cuyo objeto principal es señalar dos cosas: la trascendencia del deseo, físico y verbal, y la pobreza de nuestra de condición, que a la vez sufre y se renueva en ese juego circular. Escribe Díaz en un poema de la primera sección: «La noche calla. voces paradas en la sombra incorpórea. no te dicen. llevan tu imagen que las guía por las calles. lejos las oigo. voces ciegas. hacia el fondo van formando una red muy tensa. al volver, la imagen que me traen es la de tu cuerpo muerto».

Aquí me interesa sobre todo cómo traduce un poeta (y Rafael-José Díaz lo es sin ninguna duda) el proceso que va de una serie de percepciones a una conclusión no lógica, pero sí poética. El proceso que convierte la imagen de una anécdota en la imagen de una pesadilla. De esta forma lo que antes he dicho que era cuerpo, rostro, sangre, semen y piel, se va transformando ahora, y ahí reside parte de la alquimia de esta poesía, en nombre, en voz, en palabra, en muerte, en vacío.

En el viaje de este libro entramos en la segunda sección y descubrimos que no nos sirven los aprendizajes de la primera. Hay que empezar de nuevo.

Me detengo en un poema titulado «Tríptico», elevado alrededor de la imagen de un árbol junto a una casa. La composición de los tres poemas parece seguir un método de tema y variación. La primera hoja de este tríptico surge de un recuerdo infantil. Pero al final del poema volvemos al presente, donde nos aguarda una visión. Escribe Díaz: «Oía, desde arriba, un árbol en el viento. / Durante años lo he visto / al lado de la casa, señalando / en el césped la curva del camino / que nuestras bicicletas del verano, / cada mañana, recorrían / sin cansarse. / .En las pausas del viento / parecen proyectarse las imágenes / de unos niños perdidos / en su círculo mudo».

Es la primera hoja del tríptico. La segunda hoja se muestra como una breve alegoría, donde el árbol y el pájaro son sustancia de otra realidad. Mi intuición señala que puede ser una referencia al cernudiano enfrentamiento entre la realidad y el deseo. En este caso el deseo es presentado como una fatalidad, y aunque encuentra resistencia en esos «invisibles obstáculos» de los que habla el poema, nada puede detener al que obedece ciegamente

un impulso. La tercera hoja, la que cierra el tríptico, es ya un canto, una juanramoniana exaltación de lo pleno.

Tiene este libro muchas caras. Por ejemplo, en el poema en prosa «Las naranjas», una rareza dentro de la obra de Díaz, se hace uso de la ironía y de un final anticlimático. Algo parecido ocurre en otra página, titulada «Escena», cuya fuerza reside en la repetición cadenciosa y socarrona de la expresión «con disimilo». Los protagonistas del poema «hablan, sonríen, a veces se tocan, / pero con disimulo».

Pero son otros poemas de Díaz en los que veo con mayor claridad su cuidadoso oficio, su talento para convertir lo cotidiano en símbolo, lo común en insólito. Pienso en un poema titulado «El Fulelé», donde una libélula en el borde de la piscina es convertida en un dios vigilante, en la inesperada presencia que transforma un instante en un poema.

Gusta también Rafael-José Díaz de los círculos imaginativos y verbales, donde la sed y la ceguera son también el agua y la luz, donde la palabra y el deseo se presentan como un refugio, para mostrarse luego como los signos de una búsqueda infinita y agotadora. Es decir, un camino que no termina y al que estamos condenados. «En el agua, lugar de transparencia, / hundo las manos, las palabras/ nacidas de mi carne. Sé que son / signo de lo que no puede saberse».

Yo no sé si un poeta debe saber siempre hacia dónde quiere llevarnos con exactitud. Pero sé que un verdadero poeta casi siempre encuentra ese camino, y si no lo encuentra, lo inventa en el poema. Rafael-José Díaz tiene esa extraña habilidad.

La tercera sección ofrece algunas novedades en este viaje. Por ejemplo, aquí vemos que el poeta no teme aparecer en el escenario de la página. Escribe Díaz: «Soy el geómetra desavenido / que entrelaza las líneas paralelas del tiempo». Y en otro poema: «Soy la aguja invitada al festín de los búhos». Podría parecer el un anuncio de un viaje más dramático, pero no lo es, al menos por ahora. Estos poemas señalan hacia una puerta. Una puerta que se abre para entregarnos un conocimiento del ser, su lectura desprejuiciada, nítida y densa a la vez.

En un poema de esta tercera sección se pregunta Díaz si en la muerte, si en el último instante que se nos otorgue, conoceremos

nuestro verdadero rostro, si allí nos será entregado un conocimiento más alto que el conocimiento mismo. El poema al que me refiero encierra esa cuestión en un sólo verso interrogativo: «¿La muerte desnudará el espejo?» Y es que en esta poesía toda forma de desnudez quiere ser una forma de sabiduría.

No creo que la poesía pueda ser un método de conocimiento (al menos no de un conocimiento en el sentido cartesiano-kantiano del término), pero sé que puede ser un método terapéutico y un sistema de creencias íntimas.

No teme Díaz al neologismo y tiene razones para alimentar ese valor. En este libro se crean palabras utilizando la sufijación, palabras como «desvuelos», «geomaestría» o «vozvuelo». Pronunciadas en solitario esas palabras resultas híbridos, pero en el ámbito de sus poemas concuerdan en el tono.

Hay un poema de la tercera sección donde es necesario detenerse. Tiene sólo dos versos, por son dos versos necesarios, acaso inevitables. La muerte allí se representa como una paradoja. Para explicarla hay que callar. Para verla hay que mirar a la vida. Por eso escribe Díaz: «El cuerpo de la muerte: ceremonias / sobre otro cuerpo, líquido y luciente».

Ya en la cuarta sección me sorprende un poema que utiliza una técnica de rectificado en el penúltimo verso, cuando escribe: «Sabía, no sabía / el lugar de mis ojos en la hoguera del tiempo». Esa afirmación, seguida de su negación, ese saber y no saber, es el territorio movedizo, inquietante y luminoso donde se establece la poesía de Rafael-José Díaz. Un territorio donde es posible el hallazgo, la ráfaga, el destello, pero donde es imposible el dogma.

Y ese saber y no saber lo une con su admirado Philippe Jaccottet, uno de los grandes representantes de esa poesía que quiere entrever el mundo con una mirada a la vez ingenua e incisiva.

La poesía, entre otras cosas, es el don de otorgarle un significado nuevo, y acaso inesperado, a lo común y mínimo. El poema titulado «La noche: hormiga» es el mejor ejemplo de sacralización que hay en este libro. Esa página describe con sobriedad una anécdota. El poeta ve caer una hoja de un castaño de Indias. Se acerca a mirar y ve que algo se mueve: es una hormiga que acarrea una diminuta miga de pan. Luego escribe: «Alcance su destino, la

morada / donde guarda las migas para el hambre / del día o del invierno. / No la pisen mis pies, ni los del niño / que corre tras el aro por las ramblas, / ni pezuña ninguna de animal / doméstico. Y la brisa, que refresca / mi rostro, no la dañe ni la arrastre. / Esta hormiga sagrada / que he dejado de ver / va a unir la noche con el día. / Y en su lomo de nada / sostiene todo el peso de la vida.

Estos versos finales justifican cualquier poema, quizá cualquier libro.

Nada más terminar su lectura he recordado otras apariciones de la hormiga en la poesía moderna, normalmente como expresión de lo mínimo con la que se identifica el poeta. He recordado aquel verso de Eliot, que definía a la hormiga por su «bienaventurado oficio de lo epiceno», o Luis Feria, que en su libro *Salutaciones* le dedica un poema entero, aunque su intención sea tan ajena a la de Díaz. Luis Feria, como es su costumbre, le habla a la hormiga: «Si asisto a tu trasiego es para aleccionarte: / detesto tu avidez, no me sumo a tu afán». Pero ese deseo de convertir lo nimio en sagrado que hay en este poema de Díaz me lleva sin pérdida hasta Eugénio de Andrade, que tantas veces ha formulado ese mismo ejercicio, exigiendo apenas el concurso de un pan en la mañana, de un gato o de una luz sobre una mano.

También este poema es el reflejo evidente de una filosofía panteísta. Una filosofía que nos iguala a todos, que le entrega una misma naturaleza al perro y al castaño, al insecto y al ser humano, a la piedra y al viento.

Basten esas referencias no para explicar el poema de Díaz, sino para recordarlo.

Llego en este viaje a la última sección, llamada «La crepitación». Hablo sobre ella, pero no me siento capacitado para hacerlo. Quizá sea una cuestión de pudor. Sé que la poesía, cuando se vuelve dramática, cuando quien la escribe la necesita como una medicina, es algo que trasciende la lectura y que adopta otros contornos.

Al leer esta última sección he sentido que era como el diario de un viaje trasvasado a la poesía. El cuaderno de bitácora de una pesadilla. Pero se trata de un viaje definitivo y último, que no admite regreso. Un viaje hacia el misterio, hacia la noche que nos aguarda a todos.

Por eso les dije al principio que les invitaba a un viaje. El extenso viaje de este libro, que recorre el deseo, el lenguaje, la memoria y la muerte. Un viaje al que estamos todos invitados y que no acaba en este libro, sino que empieza aquí. ©

El poema encendido

Fernando Valverde

En cada mudanza, en sus continuos pleitos con la vida, el poeta Javier Bozalongo (Tarragona, 1961) ha preferido cargar con la caja de los sueños que contenía lo mejor de él mismo a dejarse consumir por la pérdida. Tras plegar viejas banderas sin perder su tacto y su abrigo, con la seguridad del que escribe los poemas desde la compostura de quien los ha vivido, con la dignidad intachable del derrotado, Bozalongo ha sido capaz de apagar la luz de la casa y mirarla desde fuera, como quien observa el lugar en el que pudo haber permanecido el futuro.

El título de su último libro, galardonado con un accésit en el premio Jaime Gil de Biedma y publicado por la prestigiosa editorial Visor, no es sólo un íntimo homenaje al poeta Luis Rosales, sino que marca el simbolismo del conjunto, de un todo unitario. Sin desprenderse de la imagen del viajero que lo ha acompañado por sus libros anteriores, Bozalongo coloca sobre sus hombros esa caja llena de sueños y desilusiones, sin despreciar el cansancio y el dolor, valorando cada palabra, cada nuevo día. «Si avanzas hacia atrás / no vuelves al principio», concluye en un poema titulado *No*, incluido en la primera parte del libro.

Después, el viaje lleva al lector por un lugar que va recobrando lentamente la luz, por una casa a oscuras que se nos vuelve visible gracias a los recuerdos del poeta, sin que el color negro de las paredes y su olor a cerrado nos impidan tocarla, palpar sus muebles y asomarnos a su melancolía, como en el poema titulado *La manzana de Newton*: «Si dejas que te invada / el sentimiento erróneo / de que cualquier pasado condiciona / lo que está por venir, / conseguirás tan sólo que crujan sin remedio / las articulaciones del futuro, / que la herrumbre se instale como un velo / nublando tu mirada».

Javier Bozalongo: *La casa a oscuras*. Visor, Madrid, 2009.

Antonio Machado, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, José Manuel Caballero Bonald… el pincel fino e irónico de los referentes literarios y vitales de Javier Bozalongo circulan por el libro sin la diplomacia propia de su autor, que fuera de los libros escoge con frecuencia la palabra menos dura, más tranquila, pero que en los poemas prefiere un verbo doloroso o un adjetivo con forma de cuchillo. «No cierres más lo ojos. / No ciegues más ventanas. / La luz, por más que duela, / certifica la pérdida», escribe en su poema *Perfil* justo antes de interrogarse sobre el futuro: «Si busco la respuesta detrás de los espejos / sólo encuentro la marca / que queda en la pintura al descolgarlos, / como una cicatriz / que gusta acariciar, pero al rozarla / se hace otra vez herida».

A lo largo de esa búsqueda a oscuras por la casa del pasado, el lector se va encontrando en los diferentes poemas-estancia de Javier Bozalongo con un paisaje de derrota al que el personaje poético no se resigna y que mantiene siempre una arriesgada apuesta a favor de la felicidad aunque sea consciente de que desconoce las reglas del juego, de que no sabe si le será más útil un trío o unas dobles parejas.

El recién galardonado con el Premio Cervantes, el mexicano José Emilio Pacheco, asegura en la contracubierta del libro que Bozalongo «escribe con el aplomo y la fluidez de quien lleva mucho tiempo en sus transacciones con la realidad». Se trata, pues, de un poeta nuevo capaz de mirar el mundo con los ojos de un hombre experimentado, que ha revisado muchas veces sus sentimientos dentro y fuera de la literatura, y que ahora «pone su vida entera en nuestras manos».

En una breve poética que incluye en el libro, Bozalongo explica que el primer verso puede ser brillante y el final sorprendente, pero que entre uno y otro debe estar uno mismo, nunca el silencio. Es la mejor versión de la poesía que conozco. La única capaz de iluminar desde los poemas una casa totalmente a oscuras sin necesidad de lámparas ni velas, con la luz invisible de los buenos poemas. ©

De viajes y perfecciones

José Pazó Espinosa

La literatura de viajes nace el en siglo XIX como consecuencia del rechazo a la cotidianidad. El hombre moderno, hastiado del trabajo, el hacinamiento en núcleos urbanos y la descomposición del orden social conocido vive en conflicto con esas realidades y, si es joven y artista, se refugia en la huida. Esa huida lo lleva a la noche, al pasado a través de la recreación de la historia, a lo imposible mediante la desesperación y el suicidio, a los laberintos de su interior mediante las drogas, o al extranjero en busca de un edén siempre insatisfactorio. El pistoletazo del joven Werther abre en el mundo occidental una cadena de extraños sucesos que convierte al artista en un morador de la huida, y a la sociedad en una cara en busca de espejos en los que mirarse, ya que en reposo y en solitario, sin un fantasma que la arrope, no se reconoce.

En la península se dieron algunos síntomas de ese nuevo mundo –Becquer, Larra, quizá Espronceda–, pero el cuerpo ibérico pasó con salud pastoril y serrana esa gripe centroeuropea. El regreso a la historia no dio un Walter Scott patrio, las sustancias estupefacientes no produjeron un De Quincey y los viajes al extranjero no reunieron a una *troupe* semejante a la de los Shelley & Co. Esos síntomas románticos se asomaron tímidamente, sin embargo, algunos años después, casi un siglo a veces, en el gusto por la novela histórica de Galdós, en la pipa del kif valleinclanesca y en la tendencia vagabunda de Baroja. Pero la literatura de viajes –no la crónica viajera– fue uno de los géneros que quedó marginado, escondido entre hierbajos en las cunetas del camino.

Julio Baquero: *El viaje del nihilista*. Menoscuatro. Palencia, 2009.

La literatura de viajes –que no la crónica– tiene que mezclar carácter y desplazamiento. Su base es la insatisfacción, y su meta la búsqueda de algo que nunca se encuentra, al menos de forma absoluta. El viajero es, usando un término de McLuhan, una *interfaz*, un elemento que bien sirve de prótesis, bien de espacio/mecanismo de interacción entre lo interno y lo externo. El viajero siempre se desdobla en dos: el que es de donde es, el original, y el insatisfecho que, como una prótesis, busca un nuevo lugar en el que interactuar con la esperanza de que sea una experiencia más satisfactoria o interesante que la del sitio original. Y esos dos son uno, el viajero romántico. El turista, por ejemplo, no viaja movido por la insatisfacción, sino que, de forma secreta y nunca expresada en estos días, la busca y en general la encuentra en los armarios de los hoteles que llena con ropa comprada para ese viaje en una tienda de ropa de viaje. Allí está, en el rincón oscuro del fondo, esperándo para tirarse a su cuello y abrazarlo y susurrarle al oído un mensaje que lo reconcilie con su casa, con su lugar de origen. El conquistador por otro lado –palabra desprestigiada pero sugerente, podríamos quizá llamarlo «el viajero de Indias» (o de fortuna)– viaja movido por la insatisfacción, pero siempre una insatisfacción parcial, de carácter económico (sea del SXVI, sea un emigrante del XIX), y no entra por tanto en la categoría del viajero romántico, buscador de una luz que anhela y de la que solo alcanza a divisar esquivos resplandores.

En la literatura española hay crónicas, hay viajes de fortuna, pero viajes en el sentido romántico, viajes de insatisfacción y búsqueda, pocos. El más paradigmático, quizá sea el viaje ibérico y mesetario de Fernando Osorio en *Camino de perfección*. La novela de Baroja de 1902 reúne todos los ingredientes. Es verdad que el viajero no busca un Tahiti edénico, ni siquiera la comarca de Cévennes vista en compañía de un burro, pero los ingredientes están ahí: un joven hastiado del lugar en el que vive, inhábil en el trato con la sociedad que le rodea, hipersensible, rebelde contra sí mismo antes que nada y activo en la búsqueda de algo diferente que siente en su interior pero que no llega a reconocer. El viaje de Osorio, un viaje místico como Baroja reconoce implícitamente en su título, va de la oscuridad madrileña y toledana a la luz levantina,

de la confusión urbana a la simplicidad rural, de la negación de la vida a su afirmación en la aceptación y la continuidad de uno mismo y del medio. *Camino de perfección* (2, lo llamaremos) no se lee como una obra romántica, pero lo es en su médula, una obra tardorromántica, sin pistoletazo, pero habitante todavía de los flecos del Werther y su obsesiva búsqueda de algo que no se puede (y quizá no se quiere) aceptar.

El viajero barojiano siguió con vida en los viajeros de Cela, aunque allí la *interfaz* se despoja de la insatisfacción y la duda y se sume en el silencio y la concisión. ¿Por qué viaja? ¿Cuál es su sentido y su objetivo? Esa interfaz muda, ¿qué piensa de su lugar de origen? ¿Y de sí mismo? Se presiente que algo hay, lo presiente el lector e incluso algún personaje que se encuentra con el viajero, pero el viajero no dice nada, nada explica; saca su tabaquera, enciende un cigarrillo después de ofrecer a los presentes si lo ha tenido a bien, y sigue su camino en un silencio sobre todo interno. ¿Qué hay debajo de ese robot vestido de pana y lana?, ¿está hueco o hay algo? se pregunta el lector con razón.

Frente al silencio, Chatwin, viajero romántico del casi siglo XXI, stevensoniano, huidor e itinerante, mezclador de realidad y ficción –como todo viajero romántico– ofrece la inocencia y la espontaneidad como moneda de cambio. Que sea real o no es otra cosa, pero su discurso es grato, agradable, interesante, hecho a veces de silencios y a veces de confesiones, de atavismos familiares y de insatisfacciones personales veladas por la excentricidad que como el hongo y el helecho florece y germina en la verde campiña.

Todos esos elementos, los encontramos en el libro que nos ocupa, *El viaje de un nihilista*, novela de Julio Baquero. En ella, el viajero, como buen viajero, parte sin mucha explicación dejando atrás una insatisfacción velada. Sin embargo, ya en su camino, la va desvelando, de forma que de los modelos citados al que más se parece es al barojiano, si bien su ámbito no es ibérico, sino europeo. El viaje se inicia en algún lugar de la Europa central (donde resuenan todavía ahí los ecos wertherianos) y se mueve hacia Turquía, el último y polémico edén del primitivismo europeo. Es un viaje que, como el de Fernando Osorio, va de la

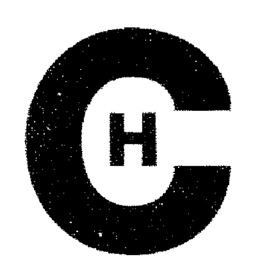
oscuridad a la luz, de la complejidad del orden férreo a la simplicidad del caos aparente, de los charcos del yo a los reflejos del sol en sus azoteas. Las sombras que se ciernen sobre el camino no son en este caso los rigores del catolicismo, ni las estrecheces de la pequeña sociedad española –como era en el caso de la novela de Baroja– sino Harry Potter o las ciudades turísticas sin espíritu que jalonan la vieja Europa, llenas de prejuicios que como un espejo repelen al viajero. Como en *Camino de perfección*, el sexo y el erotismo es una fuerza turbia y oscura y, como en aquélla, el final tiene algo de huerta y jardín y una aceptación de la vida no exenta de sabores amargos. Insatisfacción y aceptación amarga: la fórmula de todo joven que oyó, en el silencio de la habitación en la casa paterna, el eco de aquel pistoletazo del petimetre vestido con casaca azul y chaleco amarillo.

En ese sentido, otra obra que viene a la mente es la benetiana *Nunca llegarás a nada*. Aunque *El viaje de un nihilista* no es nada benetiano en cuanto a su estilo, sí hay algo del espíritu fundacional de una obra basada en la duda proyectada sobre uno mismo y en la solución de la huida contumaz pero difícilmente realizable. Uno acaba siendo preso de sus prejuicios y de los de la sociedad que le rodea –o de las obras públicas incluso– a pesar de la profesión literaria de nihilista.

Formalmente, el libro muestra un juego de *persona narradora* a lo largo de los capítulos: del yo pasa al tú, para volver al yo o deshacerse en una tercera persona indeterminada. La articulación del punto de vista tiene que ver con el valor íntimo de la información, con la profundidad emocional de cada capítulo. El uso, a veces, de la segunda persona como pivote narrativo trae también resonancias de algunas páginas de *Saúl ante Samuel*, por ejemplo, y dota al *Viaje de un nihilista* de una densidad que unida a lo desabrido de algunas emociones expresadas hacen que el sabor final sea fuerte. A pesar de que, en general, predomina la concisión y la fragmentación, recurso éste que adopta un sentido lejanamente oriental. Destaca el capítulo *Come again sweet love*, en el que fragmentos de conversaciones se articulan como *haiku-no-renga*, como una sucesión de breves poemas que, como trozos de un espejo, crean un estado de ánimo, un momento personal y colectivo. Un hallazgo formal tratado con sutilidad.

El *Viaje de un nihilista* es una obra de título antiguo, de fábrica neorromántica y de modo sesentero y ochontero, como estas películas quemadas por la luz que abundan en el cine y en la publicidad hecha por cineastas actuales. Sensorialmente, posee los ecos de la insatisfacción occidental que va desde el corazón de Europa hasta sus aledaños turcos. Insatisfacción que de vez en cuando toca el corazón de algún o alguna joven europeos para que sigan produciendo piezas de cámara de la perplejidad.

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON ....

CON RESIDENCIA EN ....

CALLE DE .... , NÚM ....

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE ....

A PARTIR DEL NÚMERO, ...

CUYO IMPORTE DE ....

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

.... DE .... DE 2009

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN ....

....

Precios de suscripción

		Correo ordinario	Correo aéreo
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96.




MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN


aecid


9 771131 643008
00715

5 euros